

ENSAIO SOBRE OS ROMANTISMOS

Ricardo Marques de Azevedo - 2022

A Leon Kossovitch

Quel est donc ce je ne sais quoi de mystérieux que Delacroix, pour la gloire de notre siècle, a mieux traduit qu'un autre? C'est l'impalpable, c'est le rêve, c'est les nerfs, c'est l'âme

CHARLES BAUDELAIRE - 1863

Apresentação

Este livro é um dos resultados das pesquisas desenvolvidas como bolsista de produtividade do CNPq, em bolsas concedidas nos triênios 2007/2009, 2010/2012, 2013/2015 e 2016/2018; todas contando com o título de **Preceptivas Artísticas** e referidas ao Grupo de Pesquisa homônimo que coordeno na Universidade de São Paulo.

Minha tese de livre-docência (FAU USP – 2003) intitulada **Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII**, (revista e publicada pela editora da FAU USP em 2009¹), como o título indica, tem por objeto as *doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*, sobretudo as defluentes da célebre *Querelle des Anciens et des Modernes* havida nas Academias oficiais francesas no século XVII e que se estendem até meados do século XVIII. O livro **Antigos modernos** discute questões doutrinárias da Arquitetura desde meados do século XVII até os projetos e ensaios dos arquitetos que Emil Kaufmann denominou de *revolucionários*².

Indicando continuidades e descontinuidades entre as doutrinas iluministas e a sequente plethora de manifestações artísticas de evidente sentido avesso a normativas e prescrições, em 2006 foi publicado pela Editora Perspectiva (Elos 61) uma coleção de ensaios sobre os romantismos que tem por título **Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos**³. A partir de 2007, com a primeira bolsa de produtividade (CNPq), passei a me dedicar ao aprofundamento de, entre outros assuntos, algumas das questões aventadas naquele elenco de ensaios. A leitura e releitura de autores e comentadores da Filosofia do Idealismo Alemão, —particularmente, Immanuel Kant e Johann Gottlieb Fichte, como se verá adiante— bem como de literatos, críticos e teóricos das artes franceses de Denis Diderot a Charles Baudelaire levou a ampliar significativamente o escopo e a aprofundar e, eventualmente, reconsiderar alguns pontos de vista exarados nos ensaios anteriores.

Desses estudos e pesquisas e de longo e intenso labor resulta o livro que ora se apresenta.

¹ AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Antigos modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII**; São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2009.

² KAUFMANN, Emil. **Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu**; Barcelona: Gustavo Gili, 1980 (Biblioteca de Arquitectura).

³ AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos**; São Paulo: Perspectiva, 2009 (Elos; 61).

1. prólogo

*Poètes, parlez sans cesse d'éternité, d'infini, d'immensité, Du temps, de l'espace, de la divinité, des tombeaux, des manes, des enfers, d'un ciel obscur, des mers profondes, des forêts obscures, du tonnerre, des éclairs qui déchirent la nue. Soyez ténébreux.*⁴

DENIS DIDEROT-Sur l'art et les artistes

Naquele tempo, já lá, cá e acolá porejavam indícios de um esgotamento, uma fadiga, um fastio com os fervores raciocinantes que perpassavam aquele século que é ajuizado como sendo o do *Esclarecimento*, das *Luzes*. Talvez em algures o aguardo de alvares de um novo alento, e ali Johann Joachim Winckelmann modela no espólio das formas herdadas de uma ideada Hélade o paradigma imarcescível para a Arte em quaisquer tempos ou lugares enquanto o fecundo engenho imaginativo de Giovanni Battista Piranesi devaneia improváveis estampas de sinistros cárceres e de feéricas e prolíficas antiguidades.

Jean Starobinski⁵ afirma que no século XVIII se inventa e se propaga a ideia do *homem livre*⁶ que reivindica para si e para sua espécie a autonomia. Ele partilha uma liberdade que não se reduz à mera ausência de vínculos ou ao colapso de coerções⁷. Insurgindo-se contra a legitimidade de privilégios nobiliárquicos, de regalias clericais e de dogmatismos religiosos, advoga-se agora que os costumes (*moeurs*), as normas e leis venham a ser explicitadas e justificadas perante o severo tribunal das razões e dos argumentos⁸.

Naquela luzente centúria, com o sensível incremento do público letrado, das publicações literárias e científicas, da circulação de ideias filosóficas e com a consolidação da Antropologia, da Arqueologia, da História e das Ciências Sociais como ciências humanas⁹, relativiza-se a dominância dos valores culturais europeus e,

⁴ DIDEROT, Denis. *Le sublime*, in: **Sur l'Art et les artistes**. Paris: Hermann, 1967, p. 48.

⁵ STAROBINSKI, Jean. **L'invention de la liberté: 1700 - 1789**; Genève: Ed, d'Art Albert Skira, 1987.

⁶ *O homem nasce livre, e por toda parte encontra-se a ferros.*

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Do Contrato Social. in: ROUSSEAU, J.-J.. **Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as Ciências e as Artes**; São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 22.

⁷ Sapere aude! *Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento* ["Aufklärung"].

KANT, Immanuel. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* in: _____. **Textos seletos**. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 100/1. (Ed. bilíngue.)

⁸⁸ Para a epistemologia de raiz iluminista, a fé, porque absurda (*credo quia absurdum*), até pode ter seu lugar, no campo próprio da Teologia, desde que em *nada* invada os territórios legítimos do conhecimento científico. No frontispício da *Encyclopédie*, gravado por Charles-Nicolas Cochin, a Teologia, voltando seu olhar para a iluminação que vem do alto, volta-se de costas para a Verdade. Com o advento dos *romantismos* os temas e as volições religiosas retornam à ribalta.

⁹ *Le champ épistémologique que parcourent les sciences humaines n'a pas été prescrit à l'avance: nulle philosophie, nulle option politique ou morale, nulle science empirique quelle qu'elle soit, nulle observation du corps humain, nulle analyse de la sensation, de l'imagination ou des passions n'a jamais, au 17^e et au 18^e siècle, rencontré quelque chose comme l'homme, car l'homme n'existait pas (non plus que la vie, le langage, et le travail); et les sciences humaines ne sont pas apparues lorsque sous l'effet de quelque rationalisme pressant, de quelque problème scientifique non résolu, de quelque intérêt pratique on s'est décidé à faire passer l'homme (bon gré, mal gré, et avec plus ou moins de succès) du côté des objets scientifiques —au nombre desquels il n'est peut-être pas prouvé encore qu'on puisse absolument*

na fictícia compilação epistolar *Lettres persanes*, Charles de Montesquieu¹⁰ escarnece dos modos e gostos então correntes em França. Em seus discursos, Jean-Jacques Rousseau, dizendo-se nostálgico de um putativo e imaculado *estado de natureza*, adverte no avanço das artes e das ciências¹¹ uma progressiva degradação dos costumes e ignominia a gravosa desigualdade entre os homens. Nesse contexto, detectando na inteligência europeia do altivo tempo do *Esclarecimento* o abuso de vieses generalistas e universalizantes (o *homem*, o *direito*), fascinam a fantasia de artistas e pensadores as usanças locais, as sociedades distantes, as culturas remotas e os vastos hiatos espaciais e temporais.

Os *savants da Ilustração*, mercê de sua diligência ordenatória e de sua copiosa curiosidade, admitindo-lhes o peculiar valor inerente, admiram a variedade de culturas e estatuem como inconteste princípio antropológico o *relativismo cultural*. Deles, os *connaisseurs* e críticos de Arte aprendem e preservam a consideração para com a diversidade e a valorização dos gostos e das artes ditas mouriscas, orientais, negras, primitivas etc.. Sancionando a abolição de hierarquias nos gêneros de pintura, o artista *romântico* busca despojar-se da soberba do então arraigado eurocentrismo cultural. Assim como se tem que cada indivíduo configura um universo particular, adverte-se também que cada povo e cada sociedade elaboram formas próprias de produção, circulação e apropriação expressivas que não de ser apreciadas e apreendidas em sua singularidade. Das cogitações dos *philosophes* ilustrados, românticos e epígonos também herdaram a nostalgia da gênese e o desiderato da restauração de uma pureza original. No entanto, já não se especula na prístina origem, como nas *Luzes*, por um modelo genético ou arquetípico que balize o fazer artístico¹², mas se anela ao retorno à condição edênica de feliz inocência, de pura genuinidade, de castidade sensorial e perceptiva¹³.

Na difusa nostalgia¹⁴ por ideados primores primais de tempos pretéritos ou de lugares remotos prodigalizam-se, nos dois últimos quartéis do século XVIII, toda sorte de *revivalismos*¹⁵. Entre os primeiros, o revival *dórico*, coetâneo da redescoberta das

le ranger; elles sont apparues du jour où l'homme s'est constitué dans la culture occidentale à la fois comme ce qu'il faut penser et ce qu'il y a à savoir.

FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**; Paris: Gallimard, 1966, p. 356.

¹⁰ MONTESQUIEU, (Charles-Louis de Secondat). **Lettres Persannes**. Paris: Éditions Gallimard, 1973.

¹¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*, in: **Contrato Social e outros escritos**, op. cit..

¹² Como fez, por exemplo, o abade Marc-Antoine Laugier em seu **Essai sur l'Architecture**. LAUGIER, Marc-Antoine. **Essai sur l'Architecture**. 2. ed. Paris: Duchesne Librairie, 1755.

¹³ *Inocente, o homem ainda não está determinado como espírito, ainda que a alma conserve uma unidade imediata com seu ser natural.*

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de angústia**; São Paulo: Hemus, 1968, p. 45

¹⁴ *Hofer eut la main heureuse: à l'aide de retour (nostos) et de douleur (algos), il créa nostalgia, mot dont la fortune fut telle, que nous en avons complètement oublié l'origine. (...) Il est entré tard dans le Dictionnaire de l'Académie: 1835.*

STAROBINSKI, Jean. **Le concept de nostalgie**; Paris: Gallimard, 1966, p. 96.

¹⁵ *El objetivo, el punto de referencia histórico es mucho menos importante siempre que el movimiento espiritual del revival: lo obtenido al final del viaje hacia atrás en el tiempo será siempre patria y exilio, extravío y recuperación de la propia identidad. La cultura romántica opone al conocimiento científico el conocimiento estético, el "sentimiento" de la naturaleza, pero también —y por la misma razón— opone a la historia, en tanto que ciencia, el historicismo estético, el "sentimiento" de la historia, el revival.*

magníficas ruínas magno-gregas como as de Pæstum, de Siracusa e de Agrigento com templos de colunas desprovidas de base (apoiadas diretamente na estilóbata) e de pequeno intercolúnio (menor que o *picnostilo*, o mais estreito dos receitados nos **Dez Livros de Arquitetura** de Vitruvius). Seguem-se ressurgimentos: o *neogótico*, (a partir de meados do século XVIII), o *egípcio* (na sequência da campanha de Napoleão pelas areias do Egito), o *neorromânico*, entre tantos outros que se espalham pelos continentes e se estendem pelo decurso do século XIX. Proliferam em toda parte no inquieto século¹⁶, a par com a expansão de estilismos apodados de *neoclássicos*, um vasto espectro de variada sorte de *historicismos*¹⁷.

Desde há algum tempo permeia a historiografia das Artes certo afã taxionômico pelo qual se reúne sob a dúbia denominação de *Romantismo* uma plethora de distintos empenhos artísticos, uma peculiar mundividência (*Weltanschauung*). Teorizadores até se esforçam em lhe conferir a pertinência de um corpo doutrinário próprio. Contudo, nas obras dos *romantismos* não se pode detectar outra teoria senão a que lhe é ínsita e que está implícita na tessitura da própria obra de Arte¹⁸: Como entrever uma doutrina consistente em um espírito artístico que apregoa e alardeia o valor da originalidade na Arte, que insiste em exaltar a pujança do *gênio*¹⁹ e que persiste na plena autarcia para a Arte e, por isto, resiste de pronto a todo princípio de autoridade e assim desiste *in limine* de qualquer valimento de preceitos ou normas?

Seguindo a sentença de Immanuel Kant²⁰, Victor Hugo explicita:

*Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto*²¹.

Assim, o que usualmente alguns historiadores e críticos da Arte rotulam como *Romantismo* corresponde a uma ampla gama de atos e desideratos artísticos que, desde meados do século XVIII, transitam ágeis pelas terras do Ocidente.

Pode-se, por exemplo, aventar uma volição romântica de extração teutônica, poética e filosófica, tal como se declama nas estrofes de Friedrich von Hardenberg Novalis, nos escritos de Friedrich Schlegel e no teatro e na lírica de Friedrich Schiller. Em França, Victor Hugo, François-René de Chateaubriand e Alexandre Dumas (filho) são expoentes do escrever em tom romântico. A partir das brumas gélidas da Escócia Walter Scott esparge sombrias novelas históricas havidas em cenários medievalistas. Em Portugal certa poesia de timbre romântico é vertida por Almeida Garret, assim

ARGAN, Giulio Carlo. *El Revival*; in: ARGAN, G. C. et alii. **El pasado en el presente**; Barcelona: Gustavo Gili, 1977, pp. 14/5.

¹⁶ À margem dos parâmetros gregorianos pode-se, talvez, considerar que há uma centúria que se inicia com a queda da Bastilha e se encerra com o atentado contra o arquiduque Francisco Fernando da Áustria.

¹⁷ O arquiteto e pintor alemão Karl Friedrich Schinkel, por exemplo, emprega indiscriminadamente estilemas neoclássicos (para os edifícios civis) e neogóticos (para os religiosos).

¹⁸ As obras de arte de cunho *romântico* aspiram não demandar nenhuma teoria ou explicitação que as anteceda, avalize ou abalize.

¹⁹ *Tous les systèmes sont faux, le génie seul est vrai.*

Victor Hugo. apud: HONOUR, Hugh. **El Romanticismo**., Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 25.

²⁰ *Todas as Belas-Artes, por exemplo, Poesia, Estética, etc, não permitem, portanto, nenhuma doutrina, mas apenas uma crítica, pois não se pode aprender o gosto por meio de regras.*

KANT, Immanuel. *Vorlesungen uber Logic* apud SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 1998. (Filosofia), p. 20.

²¹ HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime** (*Prefácio de Cromwell*); São Paulo: Perspectiva, 2007 (Elos), p. 64.

como se pode dizer romântica a refinada prosa de Camilo Castelo Branco e Alexandre Herculano. Em terras brasileiras, falecem ainda jovens os poetas Antônio Gonçalves Dias, Antônio Frederico de Castro Alves, Álvares de Azevedo e Luís José Junqueira Freire que, entre outros, comungam de símeis anseios e pesares. Pelas sendas da cisma do *bom selvagem* ideado por Rousseau, editam-se poemas e romances e pintam-se cenas nativistas que ressaltam o brio e o valor das tribos originárias do Brasil.

Nas linhas do desenho e nas cores da pintura, assinala-se decerto na urbe de Dresde uma verve intensamente romântica nas alegorias de Philipp Otto Runge e, mais tarde, nas melancolias e nas cenas imaginárias de Caspar David Friedrich; há também um romantismo de intenção devota na arte dos membros da pia irmandade de crença católica dos *Nazarenos* como Johann Friedrich Overbeck, Peter Cornelius e Franz Pforr. Entre a Restauração borbônica em França e as revoltas de 1848, —que se estendem por (quase) toda Europa—, dissemina-se no mundo germânico o gosto pelos idílios domésticos que mais tarde recebe a alcunha de *Biedermeier*.

O entusiasmo patriótico e libertário que marcou os tempos napoleônicos leva a que artistas como o jacobino Jacques-Louis David, Antoine-Jean Gros e Jean-Baptiste Debret, mas também Jean-Auguste Dominique Ingres —e suas sinuosas odaliscas—, que cultuam a nitidez das linhas e da composição da estilística neoclássica, tratassem de uma temática apologética de viés netamente romântico. Enquanto Théodore Chassériau pinta cenas exóticas de intenso erotismo, medra, também, no seio da cultura francesa um modo romântico que Charles Baudelaire panegiriza na cromática plástica das telas de Eugène Delacroix²² e este encomia nas pinturas de Théodore Gericault. Em terras itálicas, Tommaso Minardi e Francesco Hayez se destacam no trato melodramático de temas românticos. Há, também, uma vertente romântica de raiz britânica em tempos vitorianos que abjura as práticas industriais: William Morris, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais, entre outros, agremiam-se em uma fraternidade de índole pré-rafaelita, confraria saudosa de sonhados tempos felizes marcados pelas *alegrias no trabalho* tal como idealizam que fora corrente na *práxis* dos ofícios no baixo Medievo, quando crêem que —no confraternal recesso das guildas— o artesão se conhece e se reconhece no fazer inteiro de sua obra.

Não é o escopo aqui propriamente proceder a um arrolamento extensivo dos artistas e movimentos que usualmente são adjudicados pela historiografia da Arte na chave incerta de românticos. O objetivo ora é tão somente o de exemplificar o quão proteiformes e distintas são as ações artísticas abarcadas nessa arbitrária rubrica de *Romantismo*.

Associam-se também aos *romantismos* temáticas assinaladas pela disposição sublime e pelo sentimento elegíaco da impermanência, de *vanitas*²³, de *memento mori*: ruínas, inumações, escombros, naufrágios, túmulos, exéquias etc.. Assinala-se, assim,

²² Ingres, assim como Anne-Louis Girodet-Trioson e Paul Delaroche, —pintores formados na admiração das obras de David e Pierre-Paul Prud'hon—, observam os cânones acadêmicos que privilegiam a clareza da linha e o apuro da composição, mas suas telas frequentemente aludem a temas de gosto romântico e viés melodramático (ossianismo, orientalismo, shakespearianismo etc.). Contudo, é no hábil jogo de massas e no esmerado tonalismo cromático de Delacroix que o público aplaude o primoroso pintor dos *romantismos* (malgrado ele mesmo sempre tenha se considerado um clássico).

²³ BIALOSTOCKI, Jan. *Arte y Vanitas*, in: **Estilo y Iconografía: Contribución a una ciência de las Artes**; Barcelona: Barral Editores, 1973, pp. 185 a 226.

também um superlativo anseio pelo deslumbramento das atrozes convulsões da Natureza em visões vertiginosas de pélagos revoltosos, impérvias montanhas, álgidas nevascas, vastos cataclismos, cataratas, intempéries, vórtices, erupções, tormentas, telurismos...

Com o incremento do comércio e das comunicações por toda a extensão do planeta, a visão dos *romantismos* também abarca o encantamento pelas luzes cálidas e pelas sensuais formas e cores das artes das civilizações persa, hindu, moura, árabe e otomana, pelas admiráveis e milenares culturas que avultam no extremo Oriente e pelos hábitos e pelas intensas expressões artísticas e rituais dos prodigiosos povos nativos da África, da América e da Oceania, então pouco conhecidos no contexto europeu.

No gênero paisagístico podem-se detectar, simultâneas, na Inglaterra, quer a intensa sublimidade dos ares, mares e céus convulsionados de Joseph Mallord William Turner, quer o apurado senso pitoresco dos campos e nuvens de John Constable enquanto que em França Jean-Baptiste Camille Corot e seus parceiros praticam sua variada arte paisagística nos bosques de Barbizon-Fontainebleau (pelos quais ainda perambulam imaginárias ninfas) e assim precedem e preparam a gênese das luzes e reflexos do *plein air* nas telas dos impressionistas. Entre esses artistas, Jean-Francois Millet, em quadros piedosos e sentimentais, toma por tema a dura labuta no campo.

Com certa complacência, pode-se até reconhecer um romantismo sonâmbulo e visionário em William Blake e em Johann Heinrich Füssli bem como um forte sentido anticlássico no *massacre de três de maio de 1808*, na assombrosa série gravada dos *Caprichos*, na água-forte *El Coloso* e nas aterradoras obras grafadas nas superfícies da *Quinta del Sordo* por Francisco Jose de Goya y Lucientes e que antecipam muitos aspectos da Arte que se seguirá²⁴.

Em meados do século XIX, observa-se a irrecorrível obsolescência de antigos valores, modos e maneiras enquanto ainda se aguarda pela instauração dos ulteriores que virão a sucedê-los. Transudando enfado e fastio com a frivolidade das cerimônias, galas e protocolos dos costumes coetâneos, incita-se grande interesse e atenção pelo distante: o primevo, o remoto, o arcaico, a maravilha, a fábula, ainda que apenas quiméricos. Destarte, desperta-se o olhar diligente para ancestrais povos e culturas olvidados ou desaparecidos, para os costumes orientais e para hábitos, crenças e ritos devocionais usuais no Medievo. A inteligência no século XIX volta sua atenção e desvelo também para as coreografias e as cenografias de liturgias sabáticas e rituais selvagens, assim como pelas cerimônias iniciáticas de corporações e sociedades esotéricas e místicas (maçons, rosa-cruzes, templários e hospitalários, etc.), pelos mistérios, devaneios, pesadelos, transes, borrascas, trevas, brumas, enfim, tudo que de algum modo remeta a algo de obscuro ou nebuloso. Discerne-se com nitidez que o vago e o dúbio inebriam a alma, atiçam a fantasia e seduzem o olhar.

Tempos turbulentos e ávidos!

2. início

Abram espaço! Destruam! Algo surgirá! Oh, sentimento divino!

²⁴ Em terras brasileiras há quadros de, entre tantos outros, José Ferraz de Almeida Júnior, Victor Meirelles de Lima, Rodolfo Amoedo e Pedro Américo de Figueiredo e Melo que, embora tardias, têm também cunho romântico

Esse é Lenz, a voz mais autêntica do Sturm und Drang, meio século antes de Byron: o que importa é a intensidade do impulso criador, a profundidade da natureza de onde ele surge, a sinceridade de nossas crenças, a disposição de viver e morrer por um princípio que importa mais que a validade da própria convicção ou do princípio.

BERLIN, Isaiah, A Apoteose da Vontade Romântica²⁵:

Embora a propedêutica da historiografia da Arte tenha, em geral, por assentado a ocorrência de um impulso literário com desdobramentos nas artes visuais nominado como *Romantismo*, cabe ressaltar que em parte alguma se pode constatar uma doutrina consolidada de tal movimento ou um manifesto de tal estilo, pois romântica é a rejeição prévia e pertinaz a todo vezo prescritivo ou doutrinário. Entretanto, incertos taxonomistas da História da Arte abrigam no ambíguo e controverso rótulo de *Romantismo* intenções, aspirações e formas artísticas bastante variadas. Não há, decerto, de se aludir à coesão de um movimento ou um feitio nas artes ao qual se possa com confiança conferir a chancela de *Romantismo*, singular, mas ao plural, *romantismos*. Tampouco se pode entrever a promulgação de um programa artístico, uma norma figurativa ou uma estrutura poética que lhe sejam específicos. Como em muitas outras ocasiões, o que aproxima os artistas ditos *românticos* não serão suas semelhanças, mas suas diferenças. O que se pode observar em comum entre as distintas variantes dos *romantismos* é alguma peculiar disposição de ânimo, um singular estado de espírito, uma específica atitude face ao fenômeno artístico: no dizer de Charles Baudelaire uma *manière de sentir*. No jargão de Alois Riegl, certa particular *vontade de Arte* (*kunstwollen*).

Embora ainda no raciocinante tempo das *Luzes* jamais se tenha menoscabado a relevância da comoção, —tida como finalidade incontestada para a ação da Arte e inscrita na árvore dos saberes da *Encyclopédie*²⁶ no enlevante ramo da faculdade da Imaginação—, na segunda metade do século XVIII, em arrebatadas almas germânicas germina o íntimo ânimo sentimental do movimento *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), pelo qual se pleiteia para as Artes a prevalência da *Empfindung*, o indômito efeito da emoção.

Enquanto ainda desfruta de entretempos ditosos, o protagonista da novela de Johann Wolfgang von Goethe, *Os padecimentos do jovem Werther*²⁷, —publicada em 1774— é leitor entusiasta dos cantos de Homero, mas à medida que o desencanto e a desolação abrasam sua alma inquieta é para as (forjadas) versões dos versos da gesta do ancestral bardo celta Ossian²⁸ que sua atenção se volta. Com isto, tematiza-

²⁵ BERLIN, Isaiah, *A Apoteose da Vontade Romântica: a revolta contra o mito de um mundo ideal*, in: **Limites da Utopia**, São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 184.

²⁶ No *Discurso Preliminar* da **Encyclopédie**, Jean le Rond d'Alembert ressalta que as Artes florescem no ramo da faculdade da Imaginação.

ALEMBERT, Jean Le Rond d'. *Discours préliminaire des éditeurs*. in: ALEMBERT, Jean Le Rond d', DIDEROT, Denis *et alii*. **Enciclopédia ou dicionário raciocinado das Ciências, das Artes e dos Ofícios por uma sociedade de letrados: Discurso preliminar e outros textos**. São Paulo: Editora da Unesp, 1989.

²⁷ GOETHE, Johann Wolfgang von. **Werther**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

A edição original, de 1774, foi publicada anonimamente. Apenas a partir da 2ª edição se confirma a autoria de Johann Wolfgang von Goethe

²⁸ O bardo celta Ossian, filho do rei Morven. teria vivido no século III na Escócia. A partir disto, o poeta James Macpherson inventa e publica em 1760 narrativas de árduas batalhas e amores fracassados

se uma pretensa polarização entre a índole *clássica* da epopéia mediterrânea e o impulso *romântico* da saga nórdica²⁹. No romance de Goethe, a dilaceração que inunda a alma passional do jovem Werther, em torrente insopitável, o conduz ao niilismo e, destarte, fatalmente, deságua no suicídio. A publicação do desventurado enredo deflagra de pronto grande alvoroço no público e o escrito logo é vertido para outros idiomas. Desencadeia-se na ocasião entre os leitores uma enxurrada de autocídios³⁰. Contrariedades amorosas existem desde sempre, mas é a ficção de Goethe que enceta e sanciona a possibilidade de que isto possa levar a se desejar e mesmo consumir o *matar-se de amor*³¹, o que, na ocasião, suscita a alguns espíritos ardentes a abraçar o ato extremo. Assim, especulando-se acerca de uma periodização dos movimentos artísticos, talvez se possa conjecturar na publicação de *Werther* um prelúdio da profusão de volições artísticas sentimentais e extremadas que alguns historiógrafos da Arte empenham-se em englobar, caprichosamente, na denominação incerta de *Romantismo*³².

Embora a ortodoxia das sintaxes clássicas continue sendo acolhida e difundida pelas instituições artísticas, a partir de meados do século XVIII, entre os aficionados pelas artes, a fascinação pela sublime *terribilitá* da arte de Michelangelo Buonarroti³³, passadas três centúrias, volta novamente a exceder a estima pela bela e delicada completude das linhas e cores de Raffaello Sanzio e, correlatamente, a admiração pelas tragédias e comédias de William Shakespeare supera o apreço pelo regrado rigor *clássico* dos enredos de Jean Baptiste Racine e de Pierre Corneille, reputados como formalistas. É oportuno memorar, contudo, que a proposição de um par oposto *clássico/romântico* é, ela mesma, uma antinomia criada por românticos³⁴. Goethe:

cuja autoria atribui ao lendário cantor e que teriam sido coletadas da tradição e por ele vertidas do gaélico para o inglês. A impostura perdura por muitos anos e dá vezo à criação de poemas, romances e enredos de óperas, entre elas algumas de autoria de Richard Wagner.

²⁹ *Existem, a meu ver, duas literaturas completamente distintas, a que vem do sul e a que vem do norte; a que tem em Homero a sua origem e a que se inicia com Ossian. O gênero de literatura próprio dos gregos, dos latinos, dos italianos, dos espanhóis e dos franceses do século de Luís XIV é aquele que chamarei literatura do sul. As obras inglesas, as alemãs e algumas dinamarquesas e suecas devem ser incluídas na literatura do norte, que principiou com os bardos escoceses, com as fábulas islandesas e com as poesias escandinavas.*

M^{me} de STAEL, *De la littérature*. apud. GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (orgs.).

A estética romântica: textos doutrinários, São Paulo: Atlas, 1992, p. 57.

³⁰ À epidemia de suicídios havidos deu-se o nome de *efeito Werther*.

³¹ Matar-se de amor não é o mesmo que morrer-se de amor.

³² Em 1772, Goethe, talvez motivado por Johann Gottfried Herder e pelas ideias do grupo *Sturm und Drang*, publica um ensaio *Sobre a Arquitetura Alemã* (Von deutscher Baukunst) no qual assinala a profunda impressão que lhe causou o arrebuo ascensional a Arquitetura da catedral tardo-gótica de Estrasburgo. Em 1774, faz seu protagonista na novela *Werther* imolar-se por amor. Mais tarde, entretanto, Goethe adere ao estro clássico e vitupera tudo que se refira aos *romantismos*. Posto isto, então, a seu modo de ver, *romântico é tudo que é obscuro, absurdo, confuso, incompreensível...*

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre Arte**. São Paulo: Humanitas / Imprensa Oficial, 2008.

³³ *As obras de Michelangelo dão incontestavelmente a sensação mais depurada e mais elevada que se pode experimentar com a Arte.*

DELACROIX, Eugène. **Michelangelo: pintor, escultor e arquiteto** (1830). São Paulo: Princípio, s. d., pp. 26 e 27.

³⁴ É curiosa a observação de Marcel Proust:

Poder-se-ia mesmo dizer, renovando, talvez, através desta interpretação bastante parcial, a velha distinção entre clássicos e românticos, que é o público (o público inteligente, bem entendido) que é

*O conceito de poesia clássica e romântica, que agora corre o mundo todo e causa tanto conflito e divergência [...] provém originalmente de mim e de Schiller. Os Schlegel aproveitaram a ideia, de modo que agora se difundiu no mundo inteiro, e todos falam de classicismo e romantismo, nos quais há cinquenta anos ninguém pensava*³⁵

É pertinente aventar que mais que uma contraposição há certa conformidade entre as aspirações das artes do *neoclassicismo* e as dos *romantismos*³⁶. Propala-se até da validade de um *neoclassicismo romântico* com Jean-Auguste Dominique Ingres, mas também com Jacques-Louis David e seus discípulos em que se preservam do apuro clássico as qualidades de inteireza da composição e o delineamento nítido, preciso e conciso, mas abordam e laboram temáticas exóticas e sentimentais de viés ostensivamente romântico. Desde o sucesso do *Juramento dos Horácios*, para David e seus seguidores e discípulos o *neoclassicismo* é uma opção estilística conforme a um parâmetro de exemplaridade moral e de norma ínclita de conduta pela qual se exalta a virtude de ancestrais heroísmos³⁷. É o caso também, por exemplo, dos artistas que celebram os louros e vanglórias de Napoleão Bonaparte enquanto este ainda acumula vitórias, glórias e méritos.

No rastro das surpreendentes verificações da Arqueologia havidas desde que, em 1740, são descobertos os escombros de Herculano e Pompéia e recuperados os testemunhos supérstites da Magna Grécia, na passagem do século XVIII para o XIX pendores arcaizantes nas artes se espargem pela Europa e arribam à América. Com o beneplácito do sultão de Istambul, hábeis gravuristas franceses e ingleses registram ruínas helênicas e helenísticas então remanescentes em terras da ancestral Hélade e publicam suas estampas em esmerados álbuns de ampla circulação entre *experts*, *amateurs*, acadêmicos e aficionados.

Já no século XX, Wilhelm Wörringer aventa haver no par *clássico/romântico* o contraste ou o contraponto entre a inclinação para a *empatia* (*einfühlung*) —ínsita à cultura de helenos e latinos que, fruindo os deleites de amenos climas mediterrâneos, cultua valores de harmonia e equilíbrio— em oposição ao ímpeto para a *abstração* (*abstraktion*), característica da empolgação arrebatada que se atribui como peculiar às gentes que vivem no gélido norte europeu, esta muita vez relacionada aos arroubos ascensionais dos góticos, aos desbordes do barroco, às fulgências nacaradas do rococó e ao exaltado afã *romântico*.

Não obstante o elã emotivo e a disposição passional seja inerente ao *páthos* (πάθος) romântico, para o artista é, de certo modo, indiferente qual seja o objeto e a

romântico, enquanto os mestres (...) são clássicos. (... o público vai às exposições do Sr. Vuillard e do Sr. Maurice Denis, enquanto estes vão ao Louvre).

PROUST, Marcel. **Sobre a Leitura**. Campinas: Pontes. 1989, pp. 46/47.

³⁵ GOETHE, Johann Wolfgang von. *Conversas com Eckermann* apud SCHILLER, J. C. F. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 23.

³⁶ *Apesar de suas escolhas estilísticas, o neoclassicismo se apresenta como um movimento já romântico e na substância anticlássico, porque parte de uma escolha meditada ou de um julgamento crítico e, portanto, objetivista, no lugar de uma herança natural de uma tradição; o que, porém demonstra que a tradição clássica já estava definitivamente encerrada.*

ARGAN, Giulio Carlo. *Stendahl e a Arte Italiana*. in: **A Arte Moderna na Europa: de Hogart a Picasso**. São Paulo. Companhia das Letras, 2010, p. 337

³⁷ O êxito do quadro *O Juramento dos Horácios* de Jacques-Louis David (1784) é o marco de um esgotamento do espírito frívolo e galante dos rebuscamentos do *rococó* e da consolidação do gosto de viés moralizante e arcaísta que se estende desde a Revolução Francesa até meados do século XIX.

devoção de sua paixão: amor, Arte, ideologia, religião, místicas, mitos, pátria... O que de fato mobiliza o soturno ser romântico é, precisamente, sua própria paixão: por ela apaixonar-se e dela constituir o objeto precípua de sua persistente reflexão e de seu empenho artístico. É o percurso que se inscreve nas linhas do diário de Werther e que perscruta atentamente o transcurso de cada instante de seu desejado, porém interdito, envolvimento amoroso e seu decorrente desconsolo. É o que ocorre também com seus leitores quando, no curso de uma leitura, —qual co-autores da obra—, de súbito afloram e refluem seus próprios sentimentos, nostalgias, memórias, experiências, seu incontido fluxo de estados d'alma. Na fruição da obra de arte importa tanto o que ela porta ao observador quanto o que este àquela aporta, empaticamente.

Para os artistas dos *romantismos*, é sempre ao *si mesmo* na alteridade que se reporta por meio da experiência da Arte. Assere Charles Baudelaire: *muitas vezes me acontece de apreciar um quadro unicamente pela soma de ideias ou de devaneios que evoca em meu espírito*³⁸.

Assim, as obras dos *romantismos* só podem ser tidas por perfeitas³⁹, isto é, completas, quando apreciadas, lidas, vistas, ouvidas ou até mesmo, sinestesticamente, sentidas, inaladas, degustadas⁴⁰. A mais abrangente obra romântica, —como sucede com as grandiloquentes e capitosas óperas de Richard Wagner—, empenha-se em ser, de algum modo, uma *obra de arte total (Gesamtkunstwerk)*.

Para os paladinos dos *romantismos* o que cabe ter-se em conta é, antes de tudo, a plenitude sincera e irrestrita do seu envolvimento existencial e a conseqüente hiperbolização da sua Sensibilidade. A passionalidade dos românticos tem em subido apreço a valência da experiência vital (*Erlebnis*), da autenticidade, do ineditismo e da espontaneidade na vivência do artista. A produção poética é, assim, estimada como epifenômeno de uma existência, que há de ser ela mesma, integralmente artística: é a diretriz da extremada *estetização da vida*.

Pelo fervor passional do vate romântico constitui-se como missão indeclinável seu empenho desejante de fundas intensidades sensoriais e emotivas. A criação de sua obra, para ele, implica também em desterro, padecimento, aniquilação, agonia. Constitui parte do fado e do fardo dos que, qual Prometeu, —descuidosos— ousam arrebatá-la aos vis mortais.

Creditando que pela penitência e pelo sofrimento se nutre e nobilita a alma⁴¹, se o poeta almeja de fato se alistar em seu tempo, então urge que dele logo deserte. Para poder se incorporar com fidelidade aos embates de sua época, crê-se, torna-se imperativa a sedição contra tantas estéreis reiterações do habitual e do convencional que coíbem a franca expansão da sensibilidade. Assim, os sectários dos *romantismos* enaltecem valores como a originalidade ou a genuinidade de sentimentos e atizam que

³⁸ BAUDELAIRE, Charles. *A exposição universal de 1855*. in: **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 35.

³⁹ A palavra *perfeito*, além de adjetivo relativo a perfeição, é o particípio passado do verbo perfazer, que, como se sabe, significa completar, concluir.

⁴⁰ *Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode apenas ser desfrutado. Se quisermos compreender a natureza, devemos então pô-la como incompleta.*

NOVALIS. *Schriften*, p. 104s. apud: BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão**, São Paulo: Iluminuras / Edusp (Biblioteca Pólen), 1993, p. 78.

⁴¹ O poeta Vinicius de Moraes repete um *tópos* romântico quando a letra de sua música aventa que *o poeta só é grande se sofrer. Eu não existo sem você*: música de Vinicius de Moraes e Antônio Carlos Jobim. Não se constata, contudo, nenhuma relação causal entre o sofrimento e a grandeza poética.

o brio do artista avance adiante de seus coevos e defrontem o pretérito que se acrisola na convenção e no costume...

Para o artista, que agora desvela dotes hermenêuticos e premonitórios, conter o ímpeto do caudal da igualação e da convenção é emergir na margem e, degredado e proscrito como insano, ébrio ou néscio, consagrar-se qual áugure, apóstolo e mártir nas sacras aras do vindouro. O ostracismo a que o esteta se pronuncia é expiação que o habilita como arauto da nova lírica e áuspice de pósteras estesias⁴². Assim, mercê do exercício árduo e assíduo de sua sensibilidade e de sua fantasia, dotado de faculdades visionárias e divinatórias, o poeta exercita sua vidência e por fim devém como profeta (*nabis*). Sendo peculiar a Deus ou a deuses sempre externarem-se de modo poético, é próprio a todo conteúdo oracular se pronunciar no modo e cadência de uma declamação. Por ser a um só tempo reveladora e enigmática, a clarividência sibilina do poeta-profeta requer uma hermenêutica, exige uma exegese e demanda uma decifração.

Artistas românticos discernem nitidamente a impossibilidade de uma linguagem isenta que se preste indiferentemente a quaisquer elocuições. É romântica a convicção de que —assim como a natureza mesma da coisa a ser conhecida condiciona o modo peculiar pelo qual ela pode ser apreendida— para cada coisa a ser pronunciada, há de se conceber um dialeto peculiar e se adequar uma ortoépia específica que a declame e que nisto se escoa. Não há, pois, nenhuma partição possível entre, indissociáveis, aquilo que é dito e o modo singular pelo qual se o diz. Admite-se, contudo, que há uma prolixa pletora de modos discursivos e entonações prosódicas peculiares que são ainda mais contundentes e expressivos que os vernaculares e triviais, mas que, em sua maneira própria, gestam sentidos diversos: os inusitados, genuínos e vigorosos falares e calares do possesso, do desvairado, do histérico, do silvícola, do infante...

Urbanóides metropolitanos oitocentistas, inoculados pelo tédio, pela angústia⁴³ e saturados das rotineiras reiterações do *mesmo*, alentam saudades de distâncias e de alteridades e, assim, tornam-se objeto de intenso interesse as tradições, valores e usos culturais de civilizações arcaicas, de povos ancestrais, orientais, tribais etc. e de suas singulares expressões artísticas.

Ressaltando a inerência do caráter obscuro e do viés elegíaco na poesia, já em plena lumiosa era da *Ilustração*, como indicado na epígrafe, predica Denis Diderot aos poetas: *sede tenebrosos*. Nesse contexto cumpre reconhecer que o escopo das obras de arte não é o de *re-presentar* —na acepção de novamente tornar presente—, pois já não constituem um *segundo* em relação a um presumível *primeiro*, seja este real ou virtual, que as anteceda e aos quais se referem. Apenas elas se fazem presentes e seu propósito é o de suscitar no leitor, ouvinte ou observador, elevadas sensações e intensos sentimentos que não hão de ser meros espelhamentos dos porventura experimentados no espírito do produtor da obra, pois lhes são intrínsecos, particulares. As paixões, inefáveis, são estritamente pessoais, intransferíveis e incomunicáveis.

⁴² Crê-se, pois, que o artista está destinado a, não propriamente antecipar o que virá a ser, mas evidenciar o que, embora obscuro e oculto para tantos, para ele já se patenteia.

⁴³ Para Martin Heidegger é por meio da potência nadificante do tédio e da angústia que o ser-aí é colocado na presença do ser enquanto tal.

HEIDEGGER, Martin. *Que é Metafísica?* in: **Conferências e Escritos Filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 41.

Destarte, indicando a indefectível unicidade da experiência artística, assinala Auguste Prévault: *jamais deux personnes n'ont lu le même livre; ni vu le même tableau*⁴⁴ e pode-se aventar, —como no fluxo célere do rio de Heráclito—, sequer a mesma pessoa pode ter lido mais de uma vez o mesmo livro, pois, embora o teor do escrito subsista, forçosamente, o leitor há de se transmutar porquanto, entre outras eventuais casualidades, a própria leitura o transforma. De igual modo, nunca se ouviu a mesma música ou se apreciou a mesma obra visual. Tal como Aristóteles⁴⁵ preconiza na sua **Arte Poética**, (*Περὶ ποιητικῆς*) para os artistas dos *romantismos* a experiência da obra de arte, de algum modo, também secreta um efeito catárquico.

Assim, toda obra de arte que faça jus a ser qualificada como *romântica* há de ser intrinsecamente inacabada e só se cumpre cabalmente pela ativa atuação do leitor ou observador. No bojo prolífico do espectro vago, difuso e nebuloso da obra artística pululam copiosos presságios e potenciais associações mnemônicas de ideias, de imagens, de fonemas, de ritmos, de sonoridades... No patoá difundido por Ezra Pound: melopeias, fanopeias e logopeias.

Diversamente do que mais tarde adeptos de correntes *simbolistas* professam ao reivindicar a perfeita autotelia da obra de Arte, os autores românticos compartilham a convicção de que algo de indizível acontece por ocasião da experiência única e insubstituível da obra artística, a qual, com alguma intensidade e de incerto senso, transtorna e transfigura o espectador (leitor, vidente, ouvinte, senciente etc.) que a usufrui e a desfruta.

3. meio

*Aquela palavra da visão socrática é o único indício de uma perplexidade quanto aos limites da natureza lógica; será —assim devia ele se perguntar— que o que eu não entendo nem por isso é ininteligível? Será que há um reino da verdade, de que o lógico está banido? Será que a arte é até mesmo um correlato e suplemento necessário da ciência?*⁴⁶

FRIEDRICH NIETZSCHE – O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música

Entre a assertividade ponderada pretendida pelos pensadores do século da *Ilustração* e os desbordes sentimentais havidos pelos artistas dos *romantismos* sucede a transição de um plano geometral de clareza para um espaço etéreo de ambiguidade. Os prosélitos do *Esclarecimento*, seguindo as postulações de Isaac Newton e Francis Bacon, acalentam uma visão positiva e unitária da Natureza empírica. Ela é concebida como um conjunto coeso e articulado de relações causais invariáveis e disposições necessárias e uniformes passíveis de serem explicitadas em fórmulas enunciadas em linguagem matemática e exatificadas experimentalmente com precisas corroborações probantes. Aplicando rigorosos procedimentos analíticos pelos quais se desdobram, seguindo a índole da lição cartesiana⁴⁷, os eventos complexos em seus componentes elementares, apostam apóstolos do progresso das Ciências nas *Luzes* um dia vir a ser

⁴⁴ PRÉAULT, Auguste. apud, HONOUR, Hugh. **El Romanticismo**., Madrid: Alianza, 1981, p. 27.

⁴⁵ ARISTÓTELES. **Poética de Aristóteles**. Madrid: Editorial Gredos, 1974.

⁴⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia no Espírito da Música*. in: NIETZSCHE, Friedrich. **Obras Incompletas**. São Paulo, 1978, pp. 14/15.

⁴⁷ DESCARTES, René. **Regras para a direção do Espírito**. Lisboa: Estampa, 1977.

possível dilucidar⁴⁸, —por meio do avisado avanço científico—, em face à algaravia múltipla do contingente acontecer circunstanciado, a substancialidade da nomologia universal e inamovível pela qual são regidos os fenômenos naturais.

Embora a sensibilidade no século XVIII desfrute dos encantos dos caprichos fugazes da empiria, a Ciência no *Iluminismo* foca sua atenção no que persiste, no que resiste à accidentalidade, e sua diligência se volta para a constatação dos regulares regramentos do natural. Neste contexto, consideram-se as constantes leis da Natureza como existentes de modo anterior e exterior à experiência do sujeito cognoscente que as escrutinam. Desse modo, o desvelamento de sua legalidade há de se dar de modo isento de todo alvedrio de autoridades (hierárquica, corporativa, política, religiosa ou mítica) e incólume à indevida intromissão de inclinações ou interesses individuais, estamentais, grupais ou gremiais. No entanto, em finais daquele século, advertindo o valor premonitório da Intuição e o fascínio da fecunda faculdade da Fantasia, esparsos espíritos se engajam no embate no *front* do levante dos sentimentos e das emoções face ao despotismo esclarecido da Razão. Francisco de Goya, —depois dos desastres da ocupação francesa em Espanha— desencantado com o rumo e o prumo históricos que se adjudicam à expansão acrítica do pensamento de teor *iluminista*, adverte em um *capricho* que *el sueño de la razón produce monstruos*.

Sancionando uma decisiva ruptura epistemológica na concepção de *Natureza*, em descontinuidade com os propósitos apolíneos, ativos, claros, unívocos e solares professados pelos pensadores do tempo das *Luzes*, a gnosiologia de viés romântico acalenta uma contemplação dionisíaca, lunar, nostálgica, plural, mística e misteriosa dos variados fenômenos da Natureza observada. Assim, seja idílica ou indômita, seja pitoresca ou sublime⁴⁹, ela mobiliza o arrebatado ânimo do artista romântico como uma sucessão prodigiosa de sortilégios e teofanias nos quais se espelham seus ferazes, fugazes e voláteis estados d'alma: fulgentes plenilúnios, intempéries, névoas, telurismos, cataratas, erupções, eclipses, brumas, arrebóis da alba e do crepúsculo... É o anelo lírico pela intangível *Blau Blume* (rosa azul).

No luminoso século XVIII reluz a convicção de que o Entendimento humano é dotado do condão de desvendar o esclarecimento terminante do elenco das leis fixas e conexas pelas quais se engendram os variegados fenômenos da Natureza⁵⁰, como, por exemplo, preclaro, o fizera Isaac Newton ao enunciar em lúcida, sucinta e elegante fórmula a lei da gravitação universal⁵¹. Assim, também o rol estrito das demais leis naturais, mercê de empenho, apuro, método e diligência, em alguma ocasião —talvez não muito tarda— viriam a ser explicitadas com o concurso oportuno das conquistas do conhecimento. Contudo, em finais daquela centúria, enfim despertado por David

⁴⁸ E confiam que decerto ao fim e ao cabo o inexorável desenvolvimento da Ciência, —amparada na evidência, na demonstração, no princípio causal e na verificação empírica—, o fará.

⁴⁹ BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papyrus/UNICAMP, 1993

⁵⁰ O afã classificatório e enciclopédico que marca o século da Ilustração busca realizar o amplo inventário das coisas e entes. Entretanto, à medida que o pretendido *tableau général* avoluma e se patenteia também a incidência frequente do insólito e do aberrante nos acontecimentos empíricos, constata-se a falibilidade da crença na existência de uma ordem (κόσμος) racionalmente apreensível no seio da pluralidade da Natureza. Diversamente, os *romantismos* se deleitam com a copiosidade dos entes naturais, bem como da variedade dos costumes e das culturas nas sociedades humanas.

⁵¹ Com uma lei de formulação matemática exemplar, Newton explica ao mesmo tempo três eventos naturais que até então não eram percebidos como conexos: a queda das matérias pesadas, o movimento orbital dos corpos celestes e o fluxo das marés.

Hume das ilusões de seu sono dogmático, o prussiano Kant⁵², ao postular o imperativo da existência de princípios *a priori* para o Conhecimento (ἐπιστήμη) humano aponta a incidência de limites e pressupostos infranqueáveis para a ação do Entendimento e assinala as fronteiras intransponíveis para os alcances cognitivos do homem.

Kant adverte que antes de se apreender o objeto a ser conhecido há de se circunscrever os circunstanciais potenciais cognitivos e sensoriais do cognoscente e pondera que é a experiência que ministra a matéria do Conhecimento (John Locke), mas, certamente, será o molde do Entendimento o que lhe confere a forma, pois, como admoesta Maurice Merleau-Ponty, só se pode cogitar algo transubstanciando-o para assim convertê-lo à condição de *pensamento*⁵³. Toda ideia é ideia própria e é na forma de uma ideia que a coisidade se dá a conhecer ao sujeito cognoscente. O que se tem por eventos da Empíria ou o que quer que se confie existir de externo à experiência do *Eu* é decerto —substancialmente— distinto das representações que deles naquele momento o *Eu* secreta e elabora. A este respeito, Johann Gottlieb Fichte⁵⁴ explicita que, em sua concepção, para o *Eu*, em inarredável solipsismo, o que se supõe ser a evidente e efetiva concretude do *real* nada mais é do que uma singular abstração, apenas uma representação que assenta no *Eu* seu incontrastável esteio. Argúi Friedrich Schiller:

*A mente não pode suportar nenhuma impressão sem ao mesmo tempo assistir a seu próprio jogo e pôr diante e fora de si, mediante reflexão, aquilo que tem em si. Desta maneira, jamais alcançamos o objeto, mas apenas o que fez do objeto o entendimento reflexionante do poeta, e mesmo quando o próprio poeta é esse objeto, quando quer nos exprimir suas sensações, não experimentamos imediatamente e em primeira mão seu estado, mas como se reflete em sua mente, aquilo que pensou sobre tal estado como espectador de si mesmo*⁵⁵.

⁵² No caso, o *sono dogmático* remete à crença metafísica e ingênua de que as ideias gestadas por nosso Entendimento correspondem a uma realidade exterior em si e por si existente e passível de ser compreendida e explicitada por intermédio das faculdades da Razão.

O sentimento está sempre certo —porque o sentimento não tem outro referente senão ele mesmo, e é sempre real, quando alguém tem consciência dele. Mas nem todas as determinações do entendimento são certas, porque têm como referente alguma coisa além delas mesmas, a saber, os fatos reais, e nem sempre são conformes a esse padrão. (...) os mil e um sentimentos diferentes despertados pelo mesmo objeto são todos certos, porque nenhum sentimento representa o que realmente está no objeto. Ele se limita a assinalar uma certa conformidade ou relação entre o objeto e os órgãos ou faculdades do espírito, e, se essa conformidade não existisse, o sentimento jamais poderia ter ocorrido. A beleza não é uma qualidade das próprias coisas, existe apenas no espírito de quem as contempla, e cada espírito percebe uma beleza diferente.

HUME, David. *Do padrão do gosto*. in: BERKELEY, George et HUME, David. **Escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores), p. 316.

⁵³ *la pensée, qui ne pense quoi que ce soit qu'en l'assimilant, en le constituant, en le transformant en pensée*

MERLEAU-PONTY, Maurice. **L'œil et l'esprit**; Paris: Gallimard, 1964, pp. 18/9.

⁵⁴ *Ao teres consciência de um objeto qualquer —seja, por exemplo, a parede que tens diante de ti— tens propriamente consciência (...) de teu pensar dessa parede, e só na medida em que tens consciência dele tens consciência da parede. Mas, para teres consciência de teu pensar, tens que ter consciência de ti mesmo.*

FICHTE, Johann Gottlieb. *O Princípio da Doutrina da Ciência*, in: **A Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 181.

⁵⁵ SCHILLER, Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**, op. cit., p. 72.

A filosofia de Arthur Schopenhauer subsume a consciência e o pensamento às volições insaciáveis do querer, ao *mundo como vontade*⁵⁶ e *representação*. Novalis aduz que *a si-mesmidade é o fundamento de todo conhecimento* e este há de ser também, a seu modo, um co-nascimento⁵⁷, pois que, síncronos, nele se imbricam aquele que conhece e o âmbito fenomênico do objeto que se dá a conhecer. A experiência intransferível da unidade simbiótica entre o *sub* e o *ob-jectum* da cognição engaja necessariamente às operações do Entendimento a interação das sensações e da faculdade imaginativa, que lhe é inerente. O que se vê é aquilo que se está vendo, mas, concomitantemente, também certa anamnese de tudo o já visto. Merleau-Ponty observa, arguto, que *toda pintura é a pintura toda*. E tal condição há de se estender aos demais sentidos e artes. É, portanto, sempre balda a busca de uma supostícia sensação originária, primeira, virginal.

Kant assevera que das coisas só se pode conhecer seu fenômeno, a *coisa na alçada do cognoscente*⁵⁸. Assegura o severo filósofo que a *coisa em si*, de existência prévia e externa ao ato cognitivo é definitivamente incognoscível, pois daquilo que se tem por realidade, como referido acima, o *Eu* só conhece de fato suas representações. O que se crê ser a inquestionável materialidade é somente um inadvertido *constructo*, uma mera emanção da sua própria subjetividade. É necessário, portanto, perquirir e segregar escrupulosamente o que a experiência traz ao sujeito cognoscente e o que ele (por meio de seu Entendimento) de *per si* aporta e elabora.

Para Novalis *todo indivíduo é o centro de um sistema emanacionista*. Deste modo, a Natureza não é considerada pelos românticos como uma entidade autônoma, exterior e apartada do *Eu*. Pelo contrário, ela é acatada como componente intrínseco e assim inalienável de si próprio: como parte inerente do *Eu*. Desse modo, se o múltiplo suceder empírico se dispõe como objeto à verificação avisada do pensador ilustrado, para a sensibilidade do artista romântico é o *Eu* que põe o mundo. Afirma Fichte: *O eu é o que põe a si mesmo, e nada mais; o que põe a si mesmo é o eu, e nada mais*⁵⁹. É apenas o *Eu* o que sente, percebe e conhece e o faz segundo as atinentes condições e os limites de suas singulares condições e potenciais alcances.

À concepção de Natureza estática e mecânica que certos *iluministas* assimilam da visão professada por Descartes contrapõe-se, com os partidários dos *romantismos*, uma noção anímica, dinâmica e orgânica e uma dimensão metafísica da Natureza (*φύσις*). A cosmogonia ideada pelos vates românticos é dotada de uma propensão animista e hilosoísta, pois crêem na indivisível unidade de matéria e vida. Aventa-se que se em determinado momento e conjuntura a vida veio a emergir das entranhas da

⁵⁶ Ainda não havia sido formulado o conceito de *libido*. Sigmund Freud admite que se tivesse lido Schopenhauer antes teria avançado mais rapidamente em suas teorias.

⁵⁷ *Todo conhecimento é autoconhecimento de uma essência pensante que não precisa ser um Eu. O todo do Eu fichtiano, que é oposto ao Não-Eu, à Natureza, significa para Schlegel e para Novalis apenas uma forma inferior do si-mesmo. Para os românticos não existe, do ponto de vista do absoluto, nenhum Não-Eu nenhuma natureza que não se torne si mesmo. “A si-mesmidade [Selbstheit] é o fundamento de todo conhecimento”* (Novalis)

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão**. op.cit., p. 62.

⁵⁸ *Para Schelling, o sentido só existe pelo sujeito humano: o próprio real encontra-se integrado no mundo ideal e os movimentos em questão são transformados em intuições que têm lugar em nós mesmos e às quais nada corresponde fora de nós; a Natureza não sabe por ciência, mas sabe por seu próprio ser.*

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 70.

⁵⁹ FICHTE, Johann Gottlieb. **A Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos**. op. cit., p. 181.

matéria é por que esta já desde sempre, já prenhe, a continha e gestava, ainda que de forma latente, potencial.

De modo similar, ao *deísmo* professado por certos filósofos da *Ilustração*, que entende o Ser Supremo como um agente impessoal (que não julga nem condena) cuja intervenção se efetiva e escoia no ato mesmo da Criação e na decorrente fixação de sua perene e irrevogável nomologia, —a qual pode ser explicitada com o concurso do idioma geral e atemporal das disciplinas matemáticas—, os espíritos de têmpera romântica se filiam a um *panteísmo* pelo qual os eventos são tidos como prodígios propiciatórios, cabendo assim à intensa intuição do *artista-vidente*, —que amanha sua alma pela irrestrita devoção, pelo padecimento e mesmo pelo desatino—, elucidar tal esotérica alocação de visões e presságios, esses assombros.

Salienta Arthur Rimbaud:

O poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura a si mesmo, ele exaure em si mesmo todos os venenos, para então guardar apenas as quintessências. Inefável tortura para a qual ele necessita de toda a fé, de toda a sobre-humana força e pela qual ele se torna o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito —e o supremo Sábio!— Pois ele chega ao desconhecido. Por que ele cultivou sua alma, já rica, mais do que qualquer outro⁶⁰.

Assim, as expressões da Natureza e o mundo de sentimentos que por ela se pode descortinar são associados a reverberações anímicas das volubilidades dos vertiginosos abismos da alma. O artista de verve romântica, pelo exercício infatigável de seu existir poético, habilita-se a compreender e exprimir a linguagem oracular, hermética, obscura e alusiva pela qual, por indizíveis meios, instilam-se teofanias.

É próprio ao sujeito reflexivo constituir-se como objeto para si próprio. Assim, se acaso se vier a cogitar a validade de uma improvável gnosiologia romântica, ela terá por único objeto o *si mesmo*. Todos os demais, inclusive a própria Natureza⁶¹, hão de estar a ele referidos. Desta forma, o *ethos* dos *romantismos* é intrinsecamente reflexionante. De acordo com esta concepção, cabe à potência dos processos da Arte o subido desígnio de, epifanicamente, revelar o *si mesmo* e sua múltipla variabilidade à consciência e desse modo penetrar nos recônditos inacessíveis aos presunçosos saberes mediatos da Ciência.

Embora os prosélitos dos vários romantismos admitam e admirem o valor dos conhecimentos científicos de ordem raciocinada, metódica e instrumentalizada que se constituem e se corroboram por meio da evidência, da demonstração, da verificação experimental e da constatada constância nas relações causais eles salientam que o desmantelamento analítico, —por meio do qual a complexa pluralidade fenomênica se

⁶⁰ *Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, —et le suprême Savant—. Car il arrive à l'inconnu! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche, plus qu'aucun!*

RIMBAUD, Arthur. *Rimbaud à Paul Demeny* (15 mai 1871); in: _____. *Correspondance*; in: **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972; p. 251

⁶¹ Mercê das idiossincrasias das linguagens, dos hábitos e das circunstâncias históricas, desde o século XVIII a florescente disciplina da *Antropologia* reconhece que mesmo a noção daquilo que se tem por Natureza em cada sociedade é forçosamente, em grande parte, determinada como um resultado de seu contexto cultural.

desdobra em seus componentes constitutivos—, investe contra a unidade sintética do objeto do conhecimento e assim a rompe e a aniquila. Afirma-se que é somente a imprevisível Intuição —que nunca analisa e jamais abstrai—, com seus condões divinatórios, a faculdade hábil a apreender no átimo a totalidade do suceder enquanto tal, malgrado sempre o faça de um modo incompleto, fragmentário, vago, fluído e difuso⁶². É apenas o volátil e fugaz modo intuitivo que é suficientemente amplo para abranger a diversidade e, na efemeridade do instante, vislumbrar a fagulha da unidade no fecundo seio da variedade dos aconteceres. Desse modo, a fugaz Intuição é capaz de, sagaz, entrever de imediato o que transcende ao estrito alcance das operações do Entendimento e o exercício da Arte é o meio pelo qual a ocasião de tais revelações pode devir. E, assim, com o concurso da potência comocional das obras de Arte, subjetividades se afetam, interagem e se comunicam⁶³.

Com isto sanciona-se a validade, no que lhe é pertinente, do dito conhecimento *estético*, isto é, aquele que a partir da estesia (αἴσθησις) se concebe e gesta. Deste modo, —conferindo às sensações seu consentâneo valor epistemológico—, as artes dos *romantismos* assimilam e ampliam o âmbito da recente disciplina filosófica, a *Estética*⁶⁴, indicando o modo peculiar de conhecimento advindo da experiência dos sentidos que, sendo *claro*, não é decerto *distinto*, mas inextrincável, *confuso*⁶⁵.

Para Kant, é certo que o cognoscível é restrito e confinado pelas capacidades do cognoscente, mas se confia que o que se supõe seja o *real* não se circunscreva neste estrito horizonte, pois, para além do caos fenomênico, lá resiste, inviolável, o *noúmeno* (νοούμενον), a *coisa em si*, definitivamente desconhecida, porquanto supera os limitados amplexos cognitivos do Entendimento humano. Há, destarte, um vasto campo de saberes inacessíveis às potências da faculdade da Razão. Ali germina, medra e folha a policroma Fantasia (φαντασία), florescem os sentimentos e viceja a Intuição.

Há de se ter em conta que no processo cognitivo importam igualmente o objeto assim como o modo de conhecer. Ambicionando abranger uma unidade integral e

⁶² *Descobrimos apenas que se trata de não-razão, isto é, de um outro domínio, pelo qual podemos ser levados a perceber o mundo e os seres, a uma sabedoria que não cabe em equações. Atinamos que os caminhos emocionais, intuitivos, são modos também de conhecimento, mais profundos até, embora impronunciáveis, ou tão pouco, ou de outro modo. Poderíamos chegar ao princípio de uma razão dilatada, uma razão que desconfiasse dos próprios silogismos, e que aprendesse a respeitar, senão como superiores, pelo menos como iguais, essas outras sendas de saber.*

COLLI, Jorge. *Elogio das trevas*. in: BARBOSA, Ana Mae T. B., FERRARA, Lucrecio D'Alessio et VERNASCHI, Elvira (orgs.). **O ensino das artes nas universidades**. São Paulo: EDUSP, 1993, p.56.

⁶³ *O estigma ao recorrente e ao perfunctório e a estima de todas as formas que contrastam a convenção se coaduna à crença romântica de incumbir ao artista, por meio do transporte da obra de arte (...), desarraigando o espectador de sua apatia e alçá-lo a altas comoções pelas quais sua alma é alentada: assim, a Arte arma a alma para atuar em outras almas. Pela Arte, outrossim, conjugam-se um poder encantatório, uma ação didascálica e um efeito terapêutico.*

AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 39.

⁶⁴ O étimo *Estética* foi introduzido no léxico por Alexander Gottlieb Baumgarten em 1735.

⁶⁵ Conhecimento *claro* e *confuso* decorrente dos sentidos por oposição ao conhecimento *claro* e *distinto* próprio das operações da Razão.

As representações claras são poéticas; por outro lado, as representações claras podem ser distintas ou confusas, mas já sabemos que as representações distintas não são poéticas; logo as representações confusas são poéticas.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da Arte e do Poema**. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 16.

imediatamente com a Natureza, constitui-se como empenho dos *romantismos* abarcar estes outros territórios infranqueáveis à esfera das faculdades do Entendimento. Para tal, celebram e cultuam as fugazes fulgurações da interioridade: Intuição, sensibilidade e sentimentos. Eles advertem que, a par com a positividade dos modos gnosiológicos analíticos, lineares e cumulativos, outros há, a sua vez também legítimos, mas que não descaram a circunstâncias de surpresas, polissemias, reticências, incongruências etc.. Existem, é certo, os conhecimentos noéticos que flamejam na luz clara da vigília, mas também há saberes diversos cujo brilho cintila na fecunda penumbra de estados oníricos, delirantes ou devaneantes.

Enquanto os doutrinários do *Iluminismo* almejam restabelecer e consolidar a valência das preceptivas artísticas, os românticos pelejam pela mais ampla liberdade para a produção artística. Kant assera que *gênio é a inata disposição de ânimo pela qual a Natureza dá a regra à Arte*⁶⁶. Tal como o filósofo prussiano o concebe, o *gênio* é uma potência genética da Natureza. O gênio não mimetiza a *realidade* empírica ou a ideiação imaginada e tampouco consente em se deixar constringer por alguma prévia prescrição ou regra. Pelo labor do gênio se enuncia exemplarmente uma verdade de ordem sensível que, embora refratária a quaisquer conceituações ou preceituações, confiante, pleiteia seu assentimento universal. Na ação do *gênio*, destarte, concertam-se harmônicas as faculdades do Entendimento e da Fantasia.

Para Kant, a genialidade só ocorre em ato e é pela atuação do gênio que se dá a conhecer o até então ignoto. E tal adventício conhecimento não resulta de ações de ordem intelectual ou racional, ele há de desabrochar sem mediações das copiosas emanações da Intuição. As artes dos *romantismos* exaltam a elocução de discursos e imagens por meio de saberes que são gestados no imo da intuição imaginativa. Assim, tactilidades, paisagens, visões, lugares, ares, cores, odores e sabores, por simpatias inextricáveis e involuntárias, secretam associações de ideias, remetem a sentimentos, desvelam lembranças e atizam profusas sensações⁶⁷.

Se, para a *anima* romântica, o permanente é a mudança e a Arte é sujeita à efemeridade, ao que pronto lá esvoa e se esvanece, como demandar a validade para algum certo arquétipo atemporal e intrínseco do belo (*pulchritudo*), tal como professam os autores que reverenciam a austeridade do estro *clássico*? São de fato múltiplos e polimórficos os modos e as astúcias pelas quais as formosuras (*venustas*) podem comparecer como atraentes e sedutoras, mesmo as surpreendentes, assombrosas, teratológicas, terríveis ou satânicas...

O crítico de Königsberg distingue os juízos teleológicos dos estéticos e em tal clivagem ressalta a autonomia do julgamento estético. Asseverando a legitimidade dos sentidos como órgãos do Conhecimento, ele afirma a autotelia do juízo do gosto e a impossibilidade de se o transladar à forma clara do conceito. Ele assinala também que por meio da atuação da Arte enflora o jogo afinado e desinteressado das faculdades e,

⁶⁶ . Gênio é o talento [dom natural] que dá a regra à Arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à Natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a Natureza dá a regra à Arte.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de Juízo**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 181.

⁶⁷ É o paladar de uma *madeleine*, embebida na infusão de um chá, que, em *memória involuntária*, desperta a seus sentidos, súbita e plena, a lembrança de odores e sabores de sua infância a Marcel Proust.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 31.

finalidade sem fim, assim se assegura a autarcia do fato artístico. As exclusivas premissas que contam para a produção artística são os sentimentos do artista e a preclara observação da conveniência à temática escolhida. Destarte, cada obra de Arte em suas peculiares circunstâncias é sempre de certo modo e medida um eflúvio biográfico do próprio artista. Caspar David Friedrich considera:

*O pintor não deve simplesmente pintar o que vê diante de si, mas também o que vê em si. Mas se ele não vê algo em si, então também deve deixar de pintar o que vê diante de si*⁶⁸.

A flama das paixões ardorosas que se incendeiam nos *romantismos* é muita vez subjetiva, ideada⁶⁹ —como já dito, o desiderato de sua paixão é apaixonar-se pela própria moção da paixão— e, deste modo, é quase indiferente qual seja seu objeto e importam pouco eventuais ou virtuais vínculos com a efetividade⁷⁰.

O estímulo à extremada sensibilização induz à geração de novos paradigmas epistemológicos pelos quais, a par da admissão da validade dos conhecimentos de ordem racional, convalida-se também a legitimidade dos saberes originados a partir da *estesia* que incitam a Memória e excitam a Intuição. Assim, é facultada à selvagem, indômita, lábil e fugaz faculdade da Intuição a apreensão do que transcende à limitada e específica alçada das operações do Entendimento⁷¹. Atribui-se a este singular modo de saber volátil, móvel e inconstante e peculiarmente instigante e abrangente, almejar vir a concertar harmonicamente as áreas antes consagradas aos campos da Filosofia e da Poesia⁷², a potência de suplantá-las, poetizando-as com a emissão de evocativos dizeres, as especiosas dicotomias e antinomias por tantos apregoadas entre os desideratos da Ciência e os da Arte de modo a poder vir a conjugá-las, ao aspirado termo, em uma totalidade mais ampla, generosa e pujante⁷³.

Deste modo, as atitudes e as postulações dos vates românticos designam questões e desenham perspectivas que até mesmo na atualidade informam e inflamam as reflexões acerca das Artes. Cabe aqui, quiçá, a indagação nietzschiana acima mencionada: *será que a Arte é até mesmo um correlato e suplemento necessário da Ciência?*

⁶⁸ FRIEDRICH, Caspar David. *Considerações acerca de uma coleção de pinturas*. in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A Pintura: textos essenciais** (vol. 5). São Paulo: Editora 34, 2013, p. 108.

⁶⁹ Como, a seu tempo e modo, fora a paixão pertinaz do engenhoso fidalgo Don Quixote de la Mancha por sua dulcíssima amada Dulcinea del Toboso.

⁷⁰ Uma paixão feliz e correspondida confere escasso vezo aos vieses líricos dos romantismos. Há uma crença soez que a penitência e o sofrimento nobilitam o poeta.

⁷¹ Assim, por exemplo, o sublime, inapreensível pelo Entendimento e refratário às operações sintáticas, só pode ser referido de modo poético: metáforas, figuras, símbolos, alegorias e alusões.

⁷² A Filosofia nasceu poética —*todas as coisas estão cheias de deuses*, declara Tales de Mileto— e poética voltará a ser quando de seu acabamento.

Aristóteles. *Da Alma*, 5, 411/7. apud: SOUZA, José Cavalcanti de (org.). **Os pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários**. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 8. (Os Pensadores).

⁷³ Não há, propriamente, entre os românticos uma negação das constatações da Ciência ou uma rejeição às aptidões da Razão. O que se atenta então são seus limites e aporias. Ressalta-se, também, que o que é próprio à Intuição apreender —embora inverificável e apenas imperfeitamente comunicável— não pode absolutamente ser alcançado pelas operações do Entendimento. É recorrente entre os românticos a assertiva de que a bela e transcendente unidade entre opostos é acessível somente aos sentimentos, à Imaginação ou à Intuição.

4. fim

Plus scélérate, plus vile que la noblesse dépouillée et que le clergé déchu, la bourgeoisie leur empruntait leur ostentation frivole, leur jactance caduque, qu'elle dégradait par son manque de savoir-vivre, leur volait leurs défauts, qu'elle convertissait en d'hypocrites vices; et, autoritaire et sournoise, basse et couarde, elle mitraillait sans pitié son éternelle et nécessaire dupe, la populace, qu'elle avait elle-même démuselée et apostée pour sauter à la gorge des vieilles castes!

Maintenant, c'était un fact acquis. Une fois sa besogne terminée, la plèbe avait été, par mesure d'hygiène, saignée à blanc, le bourgeois, rassuré, trônait, jovial, de par la force de son argent et la contagion de sa sottise. Le résultat de son avènement avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et, en effet, les artistes avilis s'étaient agenouillés, et ils mangeaient, ardemment, de baisers les pieds fétides des hauts maquignons et des bas satrapes dont les aumônes les faisaient vivre!

C'était, en peinture, un déluge de niaiseries molles; en littérature, une intempérance de style plat et d'idées lâches,...

JORIS-KARL HUYSMANS - À rebours⁷⁴.

O *homem da multidão* que, na visão atilada de Edgar Allan Poe⁷⁵, aprez-se em se infiltrar em meio à refrega do tráfego multitudinário pelas vias e passagens da grande cidade, o *flâneur*, o *dandy*, o boêmio⁷⁶, o *apache*, a *coquette*, os ambulantes e perambulantes que, entre outras insólitas personagens, divagam atônitos em meio à azáfama das artérias febricitantes das metrópoles nos anos *oitocentos*, são alguns dos atores da então coetânea difusão da aspiração romântica de, —no *Theatrum Mundi* multitudinário das grandes cidades—, *estetizar a vida*. Em tal expectativa pela extensa estetização da vida até mesmo a sedução⁷⁷, a artimanha, o subterfúgio, a traição, o crime⁷⁸ ou a morte⁷⁹ pode devir como uma admirável obra de arte.

Propagando seu dissídio irrevogável em relação aos hábitos e valores usuais, alguns artistas então se consentem em definhar em sórdidos sótãos e porões úmidos e insalubres e se empenham com diligência em potenciar a Imaginação e incrementar a Sensibilidade. Em seu extravagante modo eles até se comprazem em padecer e

⁷⁴ HUYSMANS, Joris-Karl. **À rebours**; Paris: Garnier-Flammarion, 1978, p. 252.

⁷⁵ *If jostle, they bowed profusely to the jostlers, and appeared overwhelmed with confusion.*
POE, Edgar Allan. *The man of the crowd*; in: _____. **Tales, poems, essays**; London and Glasgow: Collins, 1952, p. 106.

⁷⁶ “Por boêmios,” declarou um ator teatral da década de 1840, “eu entendo aquela classe de indivíduos cuja existência é um problema, a condição social um mito, o destino um enigma, que não têm residência fixa, abrigo reconhecido, que estão localizados em parte nenhuma e que são cuja maioria se levanta pela manhã sem saber o que vai jantar à noite; ricos hoje, famintos amanhã, prontos para viver honestamente se puderem e de qualquer outra forma se não puderem”.

SEIGEL, Jerrold. **Paris boêmia - cultura, política e os limites da vida burguesa**; Porto Alegre: L&PM, 1992, pp. 12/3.

⁷⁷ Um exemplo notável da sedução como perfeita obra de arte é narrado pela peripécia do **Diário de um Sedutor** de Søren Aabye Kierkegaard, publicado em 1843.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Diário de um sedutor**; São Paulo: Martin Claret, 2002.

⁷⁸ **De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts** é obra de Thomas de Quincey publicada na sua versão definitiva em 1854.

⁷⁹ *Mas essa dor da vida que devora / A ânsia de glória, o dolorido afã... / A dor no peito emudecera ao menos / Se eu morresse amanhã!*

AZEVEDO, Álvares de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995, p.96.

restar banidos do contexto social, que abominam e desprezam por fútil, estulto, leviano e hipócrita. As reverências ao ostracismo, ao padecimento, à eremitagem, à morbidez, às agruras, à solidão, à obscuridade, à tísica, à sífilis, à agonia e à morte se tomam temáticas obsessivas para os românticos.

Agora, o lírico nefelibata ébrio de absinto conclama sua dissensão em relação às convenções e coerções que constroem o comum das gentes e se homizia na intimidade de seus preitos, anseios e devaneios. Crendo-se aquinhoado de dotes divinatórios, ele, em sua solitude, adentra e cultiva seu espírito para melhor auscultar indícios, interpretar signos e apregoar vaticínios. É o artista que se proclama apóstolo que cultua a originalidade em seu mister e que, apregoando a sua boa nova e prezando crer estar a imolar-se como mártir nos altos altares da Arte, altissona a sua divisa: *urge viver, ou morrer, em plenitude, sem receios, sem reservas!*

Em inícios do século XIX, renegando suas premissas e refutando as condições *a priori* arroladas nas três *críticas* kantianas, na sua *Fenomenologia do Espírito*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel postula que, dialeticamente e em dupla negação, é somente pelo perder-se no *outro* que pode se dar o retorno ao *mesmo*⁸⁰ quando o *em-si* então devém *para-si*, não no modo diacrônico de superações sucessivas, mas como um ato síncrono, simultâneo. Para a lógica hegeliana, a autoconsciência implica imediata e reflexamente na consciência do *outro*. Outrossim, ele assinala na Arte um instante inicial e transitório⁸¹ da jornada, escatologicamente destinada, visante ao *Espírito Absoluto*. O momento da Arte é um estágio no qual a verdade filosófica absoluta se revela de modo subalterno, pois ainda sensível e submetida à materialidade. No caminhar desta auspiciosa senda, tem-se por finalismo (τέλος) o transitar de potência (δύναμις) em ato (ἐνέργεια) a *ideia* que, vivificada, transcende quaisquer disjunções entre as alçadas do subjetivo e do objetivo. Para o sistema da fenomenologia professada pelo filósofo germânico e por seus sequazes a apregoada e incognoscível *coisa em si* kantiana não passa de falácia, é mera ficção e simplesmente inexistente. Para o pensador dialético, é apenas por meio da extrinsecação *de si* que se faculta que o desvelamento (ἀλήθεια), a verdade, do que é *em si* possa devir *para si*. O *real*, no entender do sistema de Hegel, é essencialmente transformação, é vir a ser. Assim, para a lógica da filosofia hegeliana pouco importa a relação de si consigo mesmo, pois há sempre e substantivamente as relações com o *outro*, com o *fora de si*, constitutivas mesmas do ser *em si*. Não é, portanto, ontologicamente, o *Eu* que põe o mundo e nem vice-versa. O que há é apenas e permanente a incessante síntese *Eu-mundo*.

Friedrich Schiller assinala que o aprazimento com os acontecimentos da empiria (céus, pedras, flores, animais etc.) não é de natureza estética, mas de ordem moral.

⁸⁰ Ora, pela razão de que o subsistir do existir é a igualdade consigo mesmo ou a pura abstração, o existir é a própria abstração de si mesmo ou é a desigualdade consigo e sua dissolução —sua própria interioridade e seu retomar a si mesmo—, em suma, seu devir. Em razão dessa natureza do existente, e na medida em que o existente tem, para o saber, essa natureza, o saber mesmo não é a atividade que manipula o conteúdo como algo estranho, como não é a reflexão em si a partir do conteúdo. Ao contrário, pois que o saber vê o conteúdo retornar à sua própria interioridade, sua atividade está mergulhada nele, pois ela é o si imanente do conteúdo, tanto quanto retorna ao mesmo tempo a si mesma, pois ela é a pura igualdade consigo mesma no ser-outro.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A fenomenologia do Espírito*; in: **A fenomenologia do Espírito e outros textos**, São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores), p. 36-37.

⁸¹ A etapa da Arte para Hegel é apenas um primeiro e transitório momento do *Espírito* que, a seu tempo, deverá ser superado pelo da Religião e este, pelo estado da Filosofia, quando o que é *em-si* devém enfim *para-si* no *Espírito Absoluto*.

Não são os sentidos que se deleitam, mas a ideia a eles associada que reconforta. Ele indica, também, que o poeta antigo, *ingênuo*, desde os épicos cantares de Homero e Hesíodo, fora Natureza, enquanto o versejador moderno, lírico, *sentimental*, rompido o elo do elã pregresso, suspira por retornar a ser Natureza. À Arte incumbe a infinda tarefa de buscar recompor, —por meio de uma nova e ponderada reconciliação entre o ser e a exterioridade—, aquela formosa unidade perdida. É Arte —e não Natureza— o afã *sentimental* do lírico moderno e então se anela por um estado porvindouro: o ditoso estado *ideal, quando a Arte acabada retorna à Natureza*⁸².

A meados do século XIX, empolgando com brio o estandarte da *Arte pela Arte* (Art pour l'Art), nos requintados cenáculos artísticos e literários que lavram em Paris sobrevém um tempo de desterro e distanciamento, de acédia melancólica (*spleen*), de indiferença *blasé* e tédio (*ennui*) no qual se enaltecem os matizes do *decadentismo* simbolista hermético e herético praticado e professado, entre outras, pela literatura de Joris-Karl Huysmans, Stéphane Mallarmé, Isidore Lucien Ducasse, (dito *Conde de Lautréamont*) e Gérard de Nerval. Para eles, segundo a ideia da correspondência das artes, a poesia de timbre simbolista —ao inverso da lírica antiga que, em seu anelo pela forma exata, aparenta-se com a pintura— aproxima-se da música, a encantadora arte do tempo, da tonalidade e do movimento melódico. Destarte, o fito do empenho artístico não é descrever, sequer nomear, mas evocar, sugerir, aludir, insinuar, destilar a ideia poética valendo-se apenas dos recursos ínsitos a seu mister: tropos, imagens, eufonias, metáforas, aliteraões, sinestésias...⁸³

O exercício da Arte para o poeta romântico não pode se limitar apenas à prática de seu ofício poético: é imperativo que se viva a Arte integralmente: Holderlin, ensandecido, vaga sem fim de cidade em cidade; Novalis obstina-se na busca da flor azul da lírica e se inebria em tons púrpura da angústia; Lord Byron perece em seu longo périplo pela defesa da libertação da Grécia do domínio otomano⁸⁴; Rimbaud teima em fugir de sua provinciana cidade natal para se deparar com uma *temporada no inferno* em Paris. Depois, abandona a literatura e parte para o aventureiro Oriente. Os autores simbolistas do cenáculo de Mallarmé sentenciam-se ao isolamento face à necedade e à falsidade que a tudo infesta e folgam em serem tidos como *decadentes*. A sua contemporaneidade enoja a Gustave Flaubert para quem *o único meio de suportar a existência é aturdir-se na literatura como em uma orgia perpétua*⁸⁵ e, depois de mostrar a incompatibilidade insuperável da mediocridade da realidade com os anseios de Emma Bovary, sarcástico, compila o bestialógico do *Dicionário das Ideias Prontas*⁸⁶. Os padecentes de fastio e desencanto com os *esplendores e misérias* do

⁸² SCHILLER, J. C. Friedrich. **Poesia ingênua e sentimental**. op. cit., 1991.

⁸³ *Évoquer, dans une ombre exprès, l'objet tu, par des mots allusifs, jamais directs, se réduisant à du silence égal, comporte tentative proche de créer...*

MALLARMÉ, Stéphane. *Magie*; apud: SCOTT, Clive. *Simbolismo, decadência e impressionismo*; in: BRADBURY, Malcolm et McFARLANE, James (orgs.). **Modernismo: guia geral: 1890-1930**; São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 169.

⁸⁴ Desde fins do século XVIII, para muitos, mais que um país ou um território geográfico, *Grécia* encarna uma ideia, um valor imarcescível, e a causa de sua emancipação empolga poetas, como Byron, e pintores, como Delacroix.

⁸⁵ *Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle.*

FLAUBERT, Gustave. (*Carta de 4 setembro. 1858*); apud: VARGAS LLOSA, Mario. **A orgia perpétua**; Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, pp. 191/2.

⁸⁶ FLAUBERT, Gustave. **Dictionnaire des Idées Recues**. Paris: Éditions Mille et une Nuits, 1994.

proletário espoliado e do burguês arrivista são inumeráveis! O XIX é um século que se debate debalde na ânsia por reconhecer-se. Agudo, assinala Alfred de Musset: *tout ce qui était n'est plus; tout ce qui sera n'est pas encore*⁸⁷.

Associam-se, outrossim às idiossincrasias dos parâmetros estéticos simbolistas a arte enigmática e sofisticada dos pintores Gustave Moureau, Odilon Redon e Pierre Puvis de Chavannes. Dissentindo do gosto corrente avalizado e difundido pelos salões e academias, esses primorosos artistas, —fartos do inhenho e do prosaico—, amam os *fantasmas metafísicos* e aspiram obter refrigério no ar rarefeito das álgidas altitudes em ebúrneas torres e se declaram *em greve perante a sociedade*⁸⁸.

Gérard de Nerval:

*O único refúgio a nosso dispor era a torre de marfim do poeta, à qual ascendemos cada vez mais alto, para nos isolar da multidão. Levados por nossos senhores até esses elevados lugares, respiramos, por fim, o ar puro da solidão, sorvemos o esquecimento na lendária taça dourada e nos embebedamos de poesia e amor. Amor, entretanto, pelas formas vagas, pelos tons azuis e rosados, pelos fantasmas metafísicos*⁸⁹.

Já em meados dos anos oitocentos, a preeminência do mercado da Arte e de suas instituições (salões periódicos, premiações, galerias, exposições, *marchands*, academias, museus, artigos e colunas na imprensa, crítica e história da Arte etc.) está consolidada em parte da Europa ocidental (Paris, —*capital do século XIX*, no texto de Walter Benjamin⁹⁰—, é então o seu núcleo) e logo se expande a outros continentes. Cada vez mais as mercadorias de arte são apresadas nas vastas e intrincadas teias do circuito especulativo de negócios e oportunidades. Galardoam-se e se celebram amiúde obras produzidas segundo os valores professados nas Academias oficiais pelos quais elas persistem em ostentar um elevado virtuosismo técnico, um alto apuro de composição e uma fatura esmerada, consoante com os requisitos da didascália das escolas dos *Beaux Arts* e sua aclamada hierarquia dos gêneros artísticos⁹¹.

Nesse contexto, Gustave Courbet afasta-se da sentimentalidade romântica e das pompas *pompiers* e —em programa/manifesto— se proclama socialista e *realista*. Assim, insurgindo-se contra o *establissement* artístico, adverte que cabe ao artista reportar-se exclusivamente a seu próprio tempo. Também objeta contra a pertinência e

⁸⁷ MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*; apud. NUNES, Benedito. *A Visão Romântica*, in: GUINSBURG, Jacó, (org), **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 69.

⁸⁸ *Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une société constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à son conception et à son travail secret.*

MALLARMÉ, Stéphane. *Réponse à l'enquête sur l'évolution littéraire* (enquête de Jules Huret); in: _____, **Œuvres complètes**; Paris: Gallimard, 1945 (Bibliothèque de la Pleiade), pp. 869/70.

⁸⁹ NERVAL, Gérard de. *Sylvie*; apud: SYPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura**; São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 111

⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*, in: **Espaço & Debates**: Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo: NERU, ano IV, nº 11, 1984, pp. 5 a 13.

⁹¹ Contam com grande prestígio e notoriedade em finais do século XIX as elaboradas e edulcoradas pinturas de cunho tardo-romântico dos artistas que recebem a alcunha de *pompiers*. Os pintores William-Adolphe Bouguereau, Paul-Jacques-Aimé Baudry, Alexandre Cabanel e Thomas Couture são alguns de seus expoentes.

a legitimidade das pinturas históricas, religiosas ou mitológicas⁹² —consagradas pela norma acadêmica como o estrato superior na taxonomia dos gêneros pictóricos— e realiza uma exposição de suas pinturas fora do círculo dos salões promovidos pelo Estado ou agenciados pelo comércio artístico. Desse modo, ele deliberadamente se amotina contra o despotismo do sistema dominante no fomento e no negócio das mercadorias da Arte. Walter Benjamin:

*Os inconformados rebelam-se contra uma arte entregue ao mercado e agregam-se sob o lema l'art pour l'art. Dessa palavra de ordem nasce a concepção da obra de arte total, que pretende proteger a Arte face à invasão da técnica*⁹³.

Nestas circunstâncias, a produção de obras de arte, já não depende do apoio de mecenas ou de encomendas de comitentes⁹⁴, mas é condicionada pelos interesses e idiosincrasias do mercado da Arte e de seus múltiplos aparelhos⁹⁵. Enquanto os escritos da *apaixonada* crítica de arte publicada por Charles Baudelaire⁹⁶ enaltecem o valor da arte cromática e emotiva de Delacroix, qualificando-a como *romântica*, com a secessão *realista* promovida por Courbet⁹⁷, inicia-se o que parte da historiografia da Arte veio a denominar como o ciclo das *vanguardas modernas* no campo das Artes plásticas.

Contudo, o que muitas vezes se tem por tempo de estranheza e de *decadência* pode ser visto algures por alguns como o augúrio ou a germinação de novos amanhã. William Butler Yeats:

Vejo, inclusive, nas Artes de todos os países, essas luzes débeis, essas cores débeis, esses perfis débeis e essas energias débeis, as quais muitos chamam

⁹² A arte, especialmente no caso da pintura, consiste exclusivamente na representação de objetos visíveis e tangíveis para o artista. Nenhuma época poderia ser reproduzida senão por seus próprios artistas; ou seja, os artistas que a viveram. Considero os artistas de um determinado século radicalmente incompetentes para reproduzir coisas tanto do século precedente como do vindouro.

COURBET, Gustave. O “manifesto do realismo” (1861). in: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A Pintura: textos essenciais** (vol. 11). São Paulo: Editora 34, 2013, p. 92.

⁹³ BENJAMIN, Walter. op. cit., p. 11.

⁹⁴ Vincent Van Gogh pode realizar livremente sua arte porque conta com a generosidade de seu irmão Theo que o provê. Paul Cézanne obtém uma aceitação de público mais ampla, mas se mantém pois também dispõe de boa herança. Paul Gauguin sempre está à mercê da boa vontade de seus *marchands*. Henri Rousseau depende de seus proventos de alfandegário. A estes se seguem os artistas da chamada *École de Paris* de inícios do século XX (Amadeo Modigliani, Chaim Soutine, Marc Chagall, Maurice Utrillo, entre outros) que têm suas residências e seus ateliês em Montmatre, nos arrabaldes de Paris, em condições malsãs e cujas vidas são, muitas vezes, marcadas pela marginalidade, pela tuberculose, pela miséria, pelos vícios e pela sífilis... Entre 1904 a 1909 Pablo Picasso mora e até 1912 trabalha em meio à insalubridade e a imundície do cortiço conhecido como *bateau lavoir*.

⁹⁵ A necessidade que sente desse objeto é criada pela percepção deste. O objeto de Arte tal como qualquer outro produto cria um público capaz de compreender a Arte e de apreciar a beleza. Portanto, a produção não cria somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**; São Paulo: Martins Fontes, 1977, p. 210.

⁹⁶ Quanto à crítica propriamente dita, espero que os filósofos compreendam o que vou dizer: para ser correta, ou seja, para ter sua razão de ser, a crítica deve ser parcial, apaixonada, política —isto é, concebida de um ponto de vista exclusivo, mas que descortina o máximo de horizontes.

BAUDELAIRE, Charles. *Para que serve a crítica*. in: **A Modernidade de Baudelaire**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 20.

⁹⁷ Gustave Courbet, assinala o compromisso do artista com a atuação política e se engaja nas barricadas da revolta da Comuna de Paris (1870). Quando esta é derrotada pelas tropas oficiais, ele é preso e acusado de participar da destruição da Coluna Vendôme. Em 1873 exila-se na Suíça.

“decadência” e que eu, porque creio que nas Artes estão sonhando as coisas do futuro, prefiro chamar o outono do corpo⁹⁸.

5. epílogo

Afugentar a angústia, compreendendo e introspectando as suas causas; tal parece ser um dos principais imperativos éticos da arte burguesa⁹⁹.

MANFREDO Tafuri – Para uma crítica de la ideología arquitectónica

Neste estudo indica-se na publicação do romance de Goethe, narrado na forma de diário¹⁰⁰, —*Os padecimentos do jovem Werther*—, um possível marco inicial para uma profusão de manifestações artísticas a que a historiografia conferiu a adjectivação de *românticas*. Em um ensaio anterior¹⁰¹, havia-se especulado na novela *Diário de um Sedutor* (1843), de Søren Aabye Kierkegaard, —em verossímil diálogo com o também diário de *Werther*— um possível fecho para tal exacerbação emotiva e sentimental. Parece, contudo, pertinente admitir que os *romantismos* não se esgotam por completo e que, de alguma maneira e intensidade, seus anseios e propósitos ainda permeiam muitas das venturas e das desventuras das artes no decurso dos séculos XX e XXI.

As correntes artísticas vanguardistas que perpassam o século XX rejeitam as preceptivas e as convenções acadêmicas e descartam por vezes até raivosamente a sujeição a fórmulas, modelos e arquétipos. Como nos *romantismos*, não é sobretudo ao deleite que se visa, e os artistas aspiram que sua obra, de certo ou incerto modo, aporte sentimentos e vivências de seu autor, mas que nisto também aponte coisas inesperadas, surpreendentes, originais, que venha a instigar o espectador e que — como na vivência do súbito *choc* baudelairiano¹⁰²— o desperte do perfunctório e trivial, enfim, que de um jeito peculiar o estimule e o arrebate, o mova e o comova.

Assim, o que se tem por *Romantismo* não configura apenas um movimento pretérito das Artes que se enceta e se encerra em um determinado lapso temporal. Inexiste um manifesto ou um programa para os *romantismos*. É, antes, um ímpeto tempestuoso que, —embora emergja na circunstância mesma em que se ambiciona enciclopediar a consolidação de saberes, artes e ofícios e se reafirma a confiança nos poderes das faculdades do Entendimento—, indica e salienta os tantos impasses e as irrecorríveis limitações da soberba Razão. Prodigalizam-se, então, desde o derradeiro

⁹⁸ *I see, indeed, in the arts of every country those faint lights and faint colours and faint outlines and faint energies which many call “the decadence”, and which I, because I believe that the arts lie dreaming of things to come, prefer to call the autumn of the body.*

YEATS, William Butler. *The autumn of the body*; in: *Ideas of good and evil*; in: _____. **Essays and introductions**; London: Macmillan & CO LTD, 1961, p.191.

⁹⁹ TAFURI, Manfredo. *Para una crítica de la ideología arquitectónica*. in: TAFURI, M. et alii. **De la Vanguardia a la Metrópoli; crítica radical a la Arquitectura**; Barcelona: Gustavo Gili, 1972, p. 15.

¹⁰⁰ Assim, escrito na primeira pessoa do singular.

¹⁰¹ AZEVEDO, Ricardo Marques de. *De Werther a Johannes: a estetização da vida*. in: Revista **Pós**, São Paulo: FAU USP, nº 24, dezembro de 2008, pp. 98 a 107.

¹⁰² *Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!*

Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,

Ô toi que j'eusse aimée, ô toi que le savais!

BAUDELAIRE, Charles. *A une passante*; in: _____. **As flores do mal**; (ed. bilíngue). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 344.

quartel do século XVIII, variadas vertentes nos campos do pensamento, das artes e da cultura do Ocidente que comungam com os *romantismos* a aspiração pela validade gnosiológica dos modos intuitivos e sensoriais, pela exaltação dos terrores e das maravilhas da prodigiosa Fantasia, pela fecunda diversidade das sensibilidades e dos costumes, pela precedência da comoção sobre o raciocínio no âmbito das artes e que se estendem até os tempos contemporâneos.

Para se ater às primeiras décadas do século XX, o grupo de artistas que se congrega à volta de Henri Matisse e expõe suas telas selvagememente cromatizadas no Salão de Outono de 1905 acata até gozosamente o epíteto que um crítico lhe confere de *fauves* (feras). Pablo Picasso recolhe suas ternas melancolias dos períodos azul e rosa, afasta-se das temáticas circenses (*saltimbancos*) e acolhe da profundidade de Paul Cézanne, —obstinado na construção por uma arte sólida como a de Nicolas Poussin—, das feras, selvas, noites e sonhos *naïfs* do *alfandegário* Henri Rousseau e das enérgicas máscaras africanas que vê no *Museu Etnográfico do Trocadéro* alguns dos elementos para a concepção de sua polêmica tela *Demoiselles d'Avignon* e de seus desdobramentos *cubistas* que, até 1914, elabora em fecunda parceria com Georges Braque. Os grupos alcunhados de *expressionistas* (*Die Brücke*, *Blau Reiter* e a *Nova Objetividade* de Otto Dix e Georg Grosz) reiteram sua simpatia por culturas exóticas e modos exacerbados e afirmam a proeminência da comoção como desiderato da sua arte. A insolente peremptoriedade dos futuristas e de seus manifestos, por sua vez, apregoa serem eles os *primitivos de uma nova sensibilidade completamente transformada*¹⁰³. A insurgência anarquista e sarcástica do niilismo de DADÁ no embate de suas diversas trincheiras (que, minando na neutra Zurique em meio às metralhas da Grande Guerra, espalha-se pela Europa conflagrada e deságua até Nova York), rebela-se com fúria e desdém contra as formas consagradas da Arte que se alardeia *séria*. Os sombrios devaneios *metafísicos* de Giorgio de Chirico e, mais tarde, o movimento organizado que escolheu por denominação o neologismo *Surrealismo*, —a derradeira das vanguardas históricas—, apregoa a apologia do inconsciente, do sonho, do delírio e do acaso. Na configuração irônica de um verbete enciclopédico, André Breton define em seu manifesto:

SURREALISMO. *ENCICL., Filos. O Surrealismo descansa sobre a crença na realidade de ordem superior de certas formas de associação desconsideradas até agora, na onipotência dos sonhos e no jogo desinteressado do pensamento. Tem como objetivo a demolição definitiva todos os outros mecanismos psíquicos, e a se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida*¹⁰⁴.

Os atributos de *obscuridade*, *absurdidade*, *confusão* e *incompreensibilidade* que outrora Goethe imputou pejorativamente a tudo que é *romântico*¹⁰⁵, são tidos, desde inícios do século XX muita vez, não como um opróbrio, defeito ou falha, mas como uma qualidade desejável para a Arte e como apanágio indeclinável das múltiplas idiossincrasias do complexo espírito humano. A alma dos homens, —tal como o são

¹⁰³ *Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata.*

BOCCIONI, Umberto et alii. *La pittura futurista: manifesto tecnico*; in: SCRIVO, Luigi. **Sintesi del futurismo: storia e documenti**; Roma: Mario Bulzoni Ed., 1968, p. 14.

¹⁰⁴ BRETON, André – *Manifesto Surrealista*. apud. STANGOS, Nikos. **Conceptos de Arte Moderno**. Madrid: Alianza Editorial, 1981, p. 107.

¹⁰⁵ *Clássico é o que é são, romântico é o que é doente.*

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Escritos sobre Arte**. São Paulo: Humanitas / Imprensa Oficial, 2008, p. 264.

as artes românticas—, não se nega, é obscura, volátil, confusa e impenetrável pelos modos noéticos próprios ao Entendimento. Ao mesmo tempo, desde o século XIX se consuma o divórcio, já há muito prenunciado, entre a noção de Arte e o estatuto da beleza (*pulchritudo*) que podem, ou não, enveredando por suas peculiares sendas, estar conjunturalmente associados¹⁰⁶. As obras de arte para serem estimulantes não precisam ser estimadas como belas. Desde o século XVIII¹⁰⁷ firma-se o consenso que beleza não é regalia ou apanágio do objeto ou obra: é um sentimento ou juízo, assim, suscetível às idiosincrasias das circunstâncias do indivíduo, do meio, dos costumes e dos gostos.

É certo que agrupamentos *construtivos* retomam correntes de vezo racionalista e procuram especular o desvelamento científico das sintaxes de linguagens universais (verbais, visuais, auditivas...) a partir de um suposto substrato psico-fisiológico próprio a toda a espécie humana: o fictício *Homem* universal e genérico, quer aquele, *antes do início da cultura*, que Jean-Jacques Rousseau vem a desencobrir em si mesmo após afirmar haver se desvencilhado de tudo que lhe é adventício, quer o abstrato *homem em geral* portador universal de direitos e que é estabelecido quer como sujeito para as declarações de viés revolucionário, quer como objeto das emergentes ciências humanas, ambos referidos a axiomas doutrinários oriundos da Europa setecentista (particularmente das ilhas britânicas e da França)¹⁰⁸.

Contudo, não sabe dúvida também que em toda parte prolifera a admiração e a estima pelo insólito, pelo longínquo, pelo dito primitivo ou pueril, pelo extravagante, pelos estados extáticos e exaltados nos quais os artistas dos *romantismos*, a seu tempo e modo, municiam-se para alvejar a presunçosa empáfia das faculdades da Razão e suas mediações instrumentalizadas que se crêem habilitadas a explicitar e a gerir as disposições do mundo.

Os *construtivos* —especialmente aqueles que operam com notável empenho nos primeiros anos posteriores à revolução de outubro (novembro¹⁰⁹)— ideiam e projetam um aspirado **Novo Mundo** (*Neue Welt*), que viria a ser direcionado com sobriedade pelo Entendimento e pela equanimidade e cujo próximo advento (nunca advindo), muitos crêem, finalisticamente, prevaleceria enfim sobre os tantos falaciosos fetiches, crenças, equívocos, superstições e contradições que, de há longes tempos, penalizam as vidas pessoais e agravam as relações societárias. Assegura Fichte:

*Está diante de nós aquilo que Rousseau, sob o nome de estado de natureza, e os poetas, sob o nome de idade de ouro, colocam atrás de nós*¹¹⁰.

¹⁰⁶ *Il faut voir le beau où l'artiste a voulu le mettre.*

DELACROIX, Eugène. *Questions sur le Beau*. in: **Propos Esthétiques**. La Rochelle: Rumeur des Ages, 1995, p. 45.

¹⁰⁷ Ainda no século XVII, na *Querelle des Anciens et des Modernes*, o partidário dos *modernos* Claude Perrault estabelece a diferenciação entre belezas absolutas e belezas arbitrárias, dependentes dos costumes, hábitos e idiosincrasias.

¹⁰⁸ *Os primeiros críticos da moderna sociedade burguesa, da civilização capitalista criada pela Revolução Industrial, foram —mais de meio século antes de Marx— os poetas e escritores românticos. O anticapitalismo romântico nasceu na segunda metade do século XVIII, mas não deixou, até hoje, de ser um componente essencial da cultura moderna.*

LÖWY, Michel. **Romantismo e Messianismo: Ensaio sobre Lukács e Benjamin**. São Paulo: EDUSP e Perspectiva, 1990, p. 35..

¹⁰⁹ Em 1917, na Rússia ainda vigorava o calendário juliano, enquanto na Europa Ocidental há muito se havia adotado o gregoriano.

¹¹⁰ FICHTE, J. G.. *Preleção sobre a destinação do douto*. apud: SUZUKI, Márcio. *Apresentação*. in: SCHILLER, J. C. F. **Poesia ingênua e sentimental**. op. cit., p. 22.

Assim, pode-se talvez divisar nas artes dos *romantismos* —mais do que um movimento coeso, unitário e que tenha ocorrido em um período delimitado—, um vetor, uma maneira de sentir e pensar a Arte que, a partir de finais do século XVIII, permanentemente afeta e direciona relevante parte do pensamento, das atitudes e das artes¹¹¹ na cultura ocidental e que mais se estende e globaliza.

6. bibliografia

- ADORNO, Theodor et HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**; Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A Arte Moderna na Europa: de Hogart a Picasso**. São Paulo. Companhia das Letras, 2010.
- _____. **El Arte moderno: 1770-1970**; Valencia: Fernando Torres, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo et alii. **El pasado en el presente: el Revival en las Artes plásticas, la Arquitectura, el Cine y el Teatro**; Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- ARISTÓTELES. **Poética de Aristóteles**. (Περὶ ποιητικῆς) Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- AZEVEDO, Ricardo Marques de. **Metrópole: abstração**; São Paulo: Perspectiva, 2006 (Estudos; 224).
- _____. **Nefelomancias: ensaios sobre as artes dos romantismos**. São Paulo: Perspectiva, 2009 (elos, 61).
- _____. *De Werther a Johannes: a estetização da vida*. in: Revista **Pós**, nº 24, São Paulo: FAU USP, dezembro de 2008, pp. 98 a 107.
- BARBOSA, Ana Mae T. B., FERRARA, Lucrécio D'Alessio et VERNASCHI, Elvira (orgs.). **O ensino das Artes nas universidades**. São Paulo: EDUSP, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. **A Modernidade de Baudelaire**, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da Arte e do Poema**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de Arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras / Edusp (Biblioteca Pólen), 1993.
- _____. *Paris, capital do século XIX*, in: **Espaço & Debates**: Revista de Estudos Regionais e Urbanos, São Paulo: NERU, ano IV, nº 11, 1984.
- BERKELEY, George et HUME, David. **Escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1973. (Os pensadores)
- BIALOSTOCKI, Jan. **Estilo y Iconografía: Contribución a una ciência de las Artes**; Barcelona: Barral Editores, 1973.
- BRADBURY, Malcolm et McFARLANE, James (orgs.). **Modernismo: guia geral: 1890-1930**; São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas: Papirus/UNICAMP, 1993.
- BERLIN, Isaiah, **Limites da Utopia**, São Paulo: Companhia das Letras, 1991
- CISERI, Ilaria. **Romanticism 1780-1860: the birth of a new sensibility**. New York: Barne & Noble Books, 2004.
- CLAUDON, Francis. **Enciclopédia do Romantismo**. Lisboa: Verbo, 1986.
- DELACROIX, Eugène. **Propos Esthétiques**. La Rochelle: Rumeur des Ages, 1995
- _____. **Michelangelo: pintor, escultor e arquiteto (1830)**. São Paulo: Princípio, s. d..
- DELLA VOLPE, Galvano. **Esboço de uma história do gosto**. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- DESCARTES, René. **Regras para a direção do Espírito**. Lisboa: Estampa, 1977.
- DIDEROT, Denis. **Sur l'art et les artists**. Paris: Hermann, 1967 (Miroirs de l'Art)
- FICHTE, Johann Gottlieb. **A Doutrina-da-Ciência de 1794 e Outros Escritos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- FLAUBERT, Gustave. **Dictionaire des Idées Recues**. Paris: Éditions Mille et une Nuits, 1994.
- FREUD, Sigmund. *O futuro de uma ilusão*; in: _____; **Cinco lições de Psicanálise e outros textos**; São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os pensadores).
- FRIEDLAENDER, Walter. **De David a Delacroix**. Madrid: Alianza, 1980 (Alianza Forma).
- GOETHE, Johann Wolfgang von. **Werther**. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- _____. **Escritos sobre Arte**. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008. (A Formação da Estética).

¹¹¹ Artes que atualmente abrangem também novas modalidades como a fotografia e o cinema e toda sorte de performances etc...

- GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (orgs.). **A estética romântica: textos doutrinários**. São Paulo: Atlas, 1992 (Textos Básicos de Cultura).
- GUINSBURG, J. (org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Stylus).
- HARTMANN, Nicolai. **Filosofia do Idealismo Alemão**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1983.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **La fenomenología del Espíritu**. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- HEIDEGGER, Martin. **Conferências e Escritos Filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- HERDER, Johann Gottfried. **Também uma Filosofia da História para a Formação da Humanidade**. Lisboa: Antígona, 1995.
- HÖLDERLIN, Friedrich. **Reflexões**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.
- HONOUR, Hugh. **El Romanticismo**. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- HUGO, Víctor. **Do Grotesco e do Sublime** (*prefácio de Cromwell*); São Paulo: Perspectiva, 2007 (Elos).
- HUYSMANS, Joris-Karl. **À rebours**. Paris: Garnier/Flammarion, 1978.
- KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime; Ensaio sobre as doenças mentais**. Campinas: Papirus, 1993.
- _____. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- _____. *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* in: _____. **Textos seletos**. Petrópolis: Vozes, 1985. (Ed. bilíngue.)
- KIERKEGAARD, Søren Aabye. **Diário de um sedutor; Temor e tremor; O desespero humano (doença até a morte)**. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os Pensadores).
- _____. **O conceito de angústia**; São Paulo: Hemus, 1968.
- LAUGIER, Marc-Antoine. **Essai sur l'Architecture**. 2. ed. Paris: Duchesne Librairie, 1755. (Ed. fac-símile Bruxelas: Pierre Mardaga, 1979.)
- LEVEY, Michael. **Del Rococó a la Revolución**. Barcelona: Ediciones Destino, 1998 (El mundo del Arte).
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A Pintura: textos essenciais**. (14 volumes), São Paulo: Editora 34, 2013.
- LÖWY, Michel. **Romantismo e Messianismo: Ensaio sobre Lukács e Benjamin**. São Paulo: EDUSP e Perspectiva, 1990.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Œuvres complètes**; Paris: Gallimard, 1945 (Bibliothèque de la Pleiade).
- MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**; São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MAZZOCA, Fernando. **Romantici e Macchiaioli: Guiseppe Mazzini e la grande pittura europea**. Genova: Palazzo Ducale. 2005.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000 (Tópicos).
- _____. **L'œil et l'esprit**; Paris: Gallimard, 1964.
- _____. **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os Pensadores).
- MIGLIACCIO, Luciano. **Arte Brasileira do Século XIX**. Udine: Università degli Studi de Udine. 2007.
- MONTESQUIEU, **Lettres Persanes**. Paris: Éditions Gallimard, 1973.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O Nascimento da Tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- NOVALIS, Friedrich Von Hardenberg. **Pólen - fragmentos, diálogos, monólogo**. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- POE, Edgar Allan. *The man of the crowd*; in: _____. **Tales, poems, essays**; London and Glasgow: Collins, 1952.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- _____. **Sobre a Leitura**. Campinas: Pontes. 1989.
- RIMBAUD, Arthur. **Œuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1972.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Do contrato social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens; Discurso sobre as Ciências e as Artes**; São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre poesia e outros fragmentos**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SCHILLER, J. C. F. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SEIGEL, Jerrold. **Paris boêmia - cultura, política e os limites da vida burguesa**; Porto Alegre: L&PM, 1992.
- STAROBINSKI, Jean. **L'invention de la liberté: 1700 - 1789**; Genève: Ed, d'Art Albert Skira, 1987.
- SUZUKI, Márcio. **O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel**. São Paulo: FAPESP / Iluminuras, 1998.
- SYMPHER, Wylie. **Do Rococó ao Cubismo na Arte e na Literatura**; São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TAFURI, Manfredo. et alii. **De la Vanguardia a la Metrópoli; crítica radical a la Arquitectura**; Barcelona: Gustavo Gili, 1972, (Colección Arquitectura y Crítica).

- VALÉRY, Paul. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VARGAS LLOSA, Mario. **A orgia perpétua**; Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- VAUHHAN, William. **Romanticismo y Arte**. Barcelona: Ediciones Destino, 1995, (El mundo del Arte)..
- WOLF, Norbert. **A Pintura da Era Romântica**. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH. 1999.
- WÖRRINGER, Wilhelm. **Abstracción y Naturaleza**; México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- YEATS, William Butler. **Essays and introductions**; London: Macmillan & CO LTD, 1961.